

Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem ...

Walter Rothes

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XII.

DIE DARSTELLUNGEN

DES

FRA GIOVANNI ANGELICO

AUS DEM LEBEN CHRISTI UND MARIAE.

DIE DARSTELLUNGEN

DES

FRA GIOVANNI ANGELICO

AUS DEM LEBEN CHRISTI UND MARIAE.

EIN BEITRAG ZUR IKONOGRAPHIE DER KUNST DES MEISTERS

VON

WALTER ROTHES.

MIT 12 LICHTDRUCKTAFELN.

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

MEINEN ELTERN.

An dieser Stelle möchte ich den verehrten Museums-, Archivs- und Instituts-Vorständen des In- und Auslandes, die mir zu vorliegender Studie notwendiges Material bereitwilligst zur Verfügung stellten, besonders aber meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geheimen Hofrat Universitätsprofessor Dr. Henry Thode (Heidelberg) für sein an meiner Arbeit bewiesenes Interesse meinen warmen Dank sagen.

BERICHTIGUNGEN.

Seite 2 Zeile 20: kindlich-naive Frömmigkeit anstatt kindisch-naive.
Seite 2 vorletzte Zeile: treffend citierte anstatt betreffend.
Seite 13 Anmerkung 2 hinzuzufügen nach II, 1, p. 241, der in der Behandlung der Augen und der Gewänder bei Lorenzo sienesische Einflüsse erkennt.

Die 24 Abbildungen sind nach Originalphotographieen der Gebrüder Alinari zu Florenz mit gütiger Erlaubnis der Herren Alinari angefertigt worden.

In neuerer Zeit hat eine Künstlergestalt der italienischen Frührenaissance, deren Werke man lange Zeit nur für eine Nachblüte einer im Absterben begriffenen, mittelalterlich-befangenen, gothischen Kunstanschauung hielt, an erhöhtem Interesse gewonnen, fra Giovanni Angelico da Fiesole. Man hat erkannt, oder besser gesagt, man steht noch im Begriffe zu erkennen, dass es sich hier um eine Persönlichkeit handelt, deren Bedeutung weit über die ihm früher in der Kunstgeschichte zugeschriebenen Stellung hinausragt.

Supino[1] und Wingenroth[2] haben sich zuletzt eingehender mit fra Giovanni beschäftigt. Ersterer hat in seinem verdienstvollen, zusammenfassenden Werke einen wertvollen Ueberblick über die Gemälde des «engelgleichen Mönches» gegeben und manches Neue über ihre Art und Entstehung gebracht, letzterer in Sonderheit einzelne die Entwicklung und den Stil der Kunst fra Giovannis betreffende Fragen aufgeworfen, auf die einzugehen aber nicht im Rahmen dieser Arbeit liegt.[3]

Es möge mir vergönnt sein, auf dem weiten Feld, das sich der Angelico-Forschung noch darbietet ein neues für die Kunstauffassung

---

[1] «Beato Angelico» Florenz, Alinari 1898.

[2] «Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli», Heidelberg, Winter 1897 und «Beiträge zur Angelico-Forschung» im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1898.

[3] Kurz vor Drucklegung des Vorliegenden ist in Paris bei Oudin, 1902, ein Buch «La Critique Mystique et fra Angelico» von Abbé J.-C. Broussolle erschienen. Hauptsächlich auf den Forschungen von Beissel (Freiburg, 1885) und Supino fussend, beleuchtet der Verfasser die falsche Methode der früheren Critique mystique, die es unterlassen habe « . . à réconnaitre et à goûter dans les oeuvres du peintre de Fiésole l'artiste en même temps que le saint.» Neues zur Charakterisierung des Meisters selbst wird nicht gebracht. Auf ikonographische Gesichtspunkte nimmt auch dieses Werk noch k e i n e r l e i Bezug.

des Meisters wichtiges, bisher so gut wie noch nicht untersuchtes Gebiet zu berühren. Die Frage, in welchem Verhältnisse des frate Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä zu denen früherer italienischer Meister stehen, von welcher Seite her er vornehmlich Anregungen gewonnen und wie er diese verwertet hat, soll im Folgenden Beantwortung finden. Es kann hierbei natürlich meine Aufgabe nicht sein, eine auch nur einigermassen vollständige Ikonographie der christlichen Darstellung des Trecento und Quattrocento zu geben. Vielmehr handelt es sich nur um den Versuch, durch einen aus Vergleich gewonnenen Nachweis des Neuen und Originellen in des Meisters Kunst deren Wesen und Bedeutung in helleres Licht zu rücken.

Fra Giovanni ist eine Persönlichkeit von stark ausgeprägtem individuellem Gefühl und schöpferischer Fantasie. Lange hat man allgemeinhin von fra Angelico, bei aller Bewunderung für die Innigkeit seines frommen Gemütes gesprochen, als von dem Mönche mit dem beschränkten Klosterhorizont, dem «Gothiker», der sich den epochemachenden Neuerungen seiner künstlerischen Zeitgenossen, eines Masaccio, eines Donatello eigensinnig versperrt, dessen Werke ein starres «Byzantinertum» verraten, dessen kindisch-naive Frömmigkeit uns aber dann doch seine Werke geniessbar sogar erfreulich macht. Diese Charakteristik des Meisters ist durchaus unzutreffend, und es sind denn auch mehr und mehr Gedanken, die geeignet waren zu einer neuen Auffassung des Meisters den Grund zu legen, laut geworden.

«Fra Giovanni ist sogar in einem Punkte ein grosser Neuerer, nämlich in der Steigerung und feinen Nüancierung des Empfindungsausdrucks in den Köpfen.» [1]

«Er hat zuerst unter den Neuerern der menschlichen Gesichtsform ihre volle Bedeutung abgewonnen und deren mannigfaltigste Abstufungen benutzt seinen Darstellungen eine grössere Fülle und Deutlichkeit zu geben». [2]

Von dem Werke, das unseren frate mehr als irgend ein anderes charakterisiert, von der herrlichen Kreuzigungsdarstellung mit 20 umgebenden Heiligen im Kapitelsaale zu «San Marco» schreiben Burckhardt und Bode, folgende von Supino als besonders betreffend citierte Worte:

---

[1] Woltmann, Geschichte der Malerei, II, 150.
[2] Rumohr, Italienische Forschungen, II, 254.

«Solange es eine Malerei gibt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdrucks bewundern; Kontraste der Hingebung, des Schmerzes der Verzückung und des ruhigen, innerlichen Erwägens werden wohl nirgends mehr wie hier als ganzes zusammenwirken.» [1]

Wurde so nach dieser Seite hin auf ein Moment, das entscheidend auf die bedeutende Stellung, die fra Giovanni in der Kunst des Quattrocento einnimmt, hingedeutet, so haben Wingenroth und Kraus auch die formalen Erscheinungen durch welche der Meister sich als ein im Geiste der Zeit stehender erweist, hervorgehoben. Der «Mittelalterlich-Abgeschlossene», der «Gothiker» fra Giovanni darf also mit Recht ins Fabelreich verwiesen werden.

Noch aber hat man nicht die weitere Konsequenz, die den persönlichen Charakter des Mönches von San Marco angeht, aus der veränderten Auffassung seiner Kunst gezogen.

Und doch : Wenn bei irgend einem Maler so ist bei fra Angelico die Charakterbestimmung wichtig, denn bei wenigen Anderen seiner Zeitgenossen ist die Kunst in so hohem Masse der deutliche und vollgültige Ausdruck des Fühlens und Denkens, des innersten Wesens, der ganzen Weltanschauung wie bei unserem frate. Für die Erkenntnis dieser Wesenseigentümlichkeit nun gibt gerade die ikonographische Betrachtung seiner Kunst wichtige Anhaltspunkte und Aufklärungen.

Fra Giovanni ist nämlich ebensowenig wie er der «starre Gothiker» der mittelalterlich-befangene Künstler ist, ebensowenig bloss der kindlich-fromme, kindlich-gläubige und aus diesem kindlichen Empfinden heraus naiv schaffende Klostermönch, als welcher er in der Tradition vielfach lebt. Vielmehr ist die Frömmigkeit seiner schwärmerischen Natur durchdrungen von einer durch sinnende Betrachtung, geistige Versenkung, ja vielleicht nicht ohne inneren Kampf erlangten innerlichen, tiefsinnigen Anschauung der Gottesidee und des Opfertodes Christi im besonderen. Das innere Erlebnis einer schrankenlosen Hingebung in Liebe ist erleuchtet von bestimmten, klar ausgeprägten Ideen und Vorstellungen. Wenn es erlaubt ist für solch ein inneres Erleben ein Wort einzusetzen, so darf der Grundzug von fra Giovannis Charakter als «Mystik» bezeichnet werden. Kraus spricht denn auch schon in einem richtigen Gefühl von Angelico als von dem «mystischen Meister» und weist daraufhin, dass zuerst Rio ihn als

---

[1] Burckhardt und Bode, der Cicerone, Leipzig, 1898, p. 622.

Haupt einer «mystischen Schule» bezeichnet hat.[1] Allerdings entspricht diese Idee des Franzosen Rio, der im folgenden dargelegten Auffassung von Angelicos Mystik keineswegs, da mir in ihr gerade ein ureigenstes Empfinden, rein Persönliches, Individuelles, Unübertragbares, das jeden Schulbegriff direkt ausschliesst, betont werden zu müssen scheint.[2] Da der Begriff: Mystik in der That aber vielfach schwankend ist und besonders inbezug auf fra Angelico unklar aufgefasst werden kann, so wird es zur Aufgabe, zunächst «das Mystische» in der Kunst dieses Meisters bestimmter zu erfassen. Der mystische Grundzug im Charakter und in der Kunst des frate zeigt sich zunächst darin, dass die menschliche Erscheinung wesentlich für ihn nur als Ausdruck inneren Lebens Bedeutung hat, ferner in einer Liebe zur Natur, die in dieser die göttliche Liebe offenbart sieht und die Seele mit der Erscheinungswelt zur Einheit verbindet, endlich in der besonderen Auffassung des christlichen Stoffes. Das Bezeichnende der letzteren ist der stete, demonstrative Hinweis auf die Göttlichkeit Christi, nicht nur bei der Darstellung des Leidens und der Erlösung, sondern auch bei der des Kindes Jesu, dessen Heiligenschein niemals des Kreuzessymbols entbehrt, bei der Geburt etc. Hiermit steht im Zusammenhang die merkwürdige, oft gleichsam ätherische Marienauffassung des Künstlers in seinen zahlreichen «Verkündigungen» und «Krönungen», und Erfindungen, wie die geheimnisvolle, in der Tradition ganz unbekannte, Anwesenheit der Madonna bei dem Abendmahl und der Taufe Christi weisen auf den gleichen Quell der Vorstellungsweise hin.

Bei den Darstellungen des jüngsten Gerichts zeigt sich uns der allem Irdischen abgeneigte Mönch, der nur der Betrachtung des Ewigen, des Göttlichen lebt, als ein grosser Freund der Natur. Er malte, — wozu dieser Stoff keinem seiner Vorgänger Anlass gab, — üppige grünende Wiesen, die sich wie Teppiche des Paradieses vor uns ausbreiten, zierliche Pflänzchen, blühende Blumen mit einer pein-

[1] S. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II, 2, 1, p. 238.

[2] Rio rechnet zu dieser «mystischen Schule»: fra Angelico, Lorenzo Monaco und Benozzo Gozzoli. Dass fra Angelico sich im Formalen öfters eng an Lorenzo anlehnt, wird gerade im Vorliegenden ausführlich dargelegt werden. Inbezug auf die innerste Seelenstimmung aber klafft zwischen dem über äusserliche, sienesische Empfindsamkeit nicht hinauskommenden Lorenzo Monaco und dem in tiefste Reflektion sich versenkenden fra Angelico doch eine sehr weite Kluft. Wie man nun gar den in seinem Empfinden geradezu entgegengesetzten, weltfreudigen Benezzo Gozzoli zur Mystik überhaupt und zu der des fra Giovanni im besonderen in Beziehung bringen kann, ist mir vollends unbegreiflich, cf. Rio, de l'art chrétien, Paris, II, p. 319.

lichen Sorgfalt, mit einer Liebe, ja mit einer Begeisterung, die uns klar zeigen, wie bei diesem eigenartigen Manne, wie bei Sankt Franz, dem Dichter des Sonnenhymnus, Liebe zu Gott und zur Natur sich vereint, wie er sich mit dieser Zweiheit gleichsam eins fühlt. Wie gerade er es war, der den Darstellungen der Krönung der heiligen Jungfrau, die Giotto und seine Nachfolger als gleichsam auf der Erde spielende, höfische, zeremonielle Handlungen ausgestalteten, einen erhabenen, himmlischen Charakter und, zumal bei dem Fresko in San Marco, einen mystischen, visionären Zug verlieh, das wird uns später noch beschäftigen.

Betrachten wir von diesem Gesichtswinkel aus gesehen, die Fresken von San Marco! Sie sind nicht bloss Zeugnisse eines überströmenden Gefühlslebens sondern zugleich auch eines tiefen, spekulierenden Geistes. Wer von uns, die jemals vor diesen Wunderwerken zum Ausdruck gebrachter Innerlichkeit sinnend standen, hätte nicht ein Geheimnisvolles empfunden, das hier sein künstlerisches Bekenntnis gefunden hat?

Das Stimmungsvolle, die Anregung zu frommer Betrachtung, zur Versenkung in das christliche Mysterium sind ihm die Hauptsache, um nicht zu sagen sein einziger Zweck. So erklärt es sich, dass im Mittelpunkte seiner künstlerischen Thätigkeit der Gekreuzigte steht. Es ist die über das Zeitliche erhobene, ewige Thatsache der Erlösung durch das Leiden Christi, welche er vor allem verherrlicht. Zwanzigmal hat Fra Giovanni den Gekreuzigten, beklagt von Heiligen, die am Fusse des Kreuzes stehen, dargestellt. Die würdige Haltung des leidenden Gottmenschen ergreift uns bei allen diesen Darstellungen in gleicher Weise, bei allen werden wir gleichmässig erschüttert durch diese stille Ergebung, diese hohe Majestät selbst in tiefstem Leid. Aber welch unermessliches Meer stets wechselnder, sich steigernder, ja sich in Ekstase verlierender Gefühle quillt uns aus dem Gesichtsausdruck derer entgegen, die das Kreuzesholz bemitleidend umstehen. Auf jene allumfassende grosse Kreuzigungsdarstellung im Kapitelsaale braucht hier nur allgemein hingedeutet zu werden. Im Besondern aber sei auf die, schon von Beissel angedeutete, graduelle Steigerung des Empfindungslebens aufmerksam gemacht, die aus den Fresken 7 nacheinander folgender Zellen, in welchen der heilige Dominikus am Fusse des Kreuzes klagend dargestellt ist, zu uns spricht. In der 15. Zelle umfasst er es innig, in der 16. und 17. naht er sich ihm in brünstigem und brünstigerem Gebete, in der 18. blickt er mit gekreuzten Armen unverwandt auf das Marterholz in der 19. hält er heftig weinend die Hände vor das

Gesicht, in der 20. geisselt er sich mit Ketten, in der 21. endlich breitet er in Ekstase seine Arme aus, als warte er darauf wie Sankt Franziskus die Stigmata zu empfangen. Hier handelt es sich offenbar nicht um formale Gesichtspunkte der Darstellung; nein, das Gefühl, eine Empfindungsskala ist künstlerisch fixiert. Noch eine Darstellung sei berührt. Der weinende Dominikus, der im Klosterhof den Kreuzesstamm so innig, so schmerzbewegt umfasst (s. Taf. I), darf nicht unerwähnt bleiben. Dieser in Thränen aufgelöste, tiefste Schmerz um den leidenden Erlöser und zugleich dieser hohe Trost, den die durch die Kreuzigung erlangte Erlösung gewährt: beide Gefühle in dem wunderbaren Kopfe so kunstvoll vereint, gehen in ihrer Aufrichtigkeit und Eindringlichkeit mächtig anregend auf den Beschauer über. Nicht mehr Dominikus scheint hier zu knieen und den Gekreuzigten zu beweinen, nein, fra Angelico selbst, der «nie den Pinsel in die Hand nahm, ohne vorher gebetet zu haben, der nie ein Kruzifix malte, ohne dass ihm die Thränen über die Wangen strömten».[1] Das mystische Sichversenken in eine höhere, gleichsam erträumte Welt ist der Grundzug von fra Giovannis Charakter, Gestaltung reichsten Seelenlebens der eine Grundzug des Charakters seiner Kunst. Diesem Grundzug ordnet er alles Formale — und damit ist sein Verhältnis zu seinen künstlerischen Zeitgenossen erklärt — unbedingt unter. Und so ist auch jede ikonographische Anlehnung an Motive früherer Künstler — die uns in vorliegender Studie besonders beschäftigen soll — von der Anpassung an diesen Charakterzug, oder besser gesagt, von der Genehmigung durch denselben völlig abhängig. Ihm entspringen die neuen Motive, welche die Kunst unseres Meisters bringt.

Hier zeigt sich der wesentliche Unterschied des Meisters von seinen italienischen Zeitgenossen. Fra Angelico entfernt sich mit dieser Kunstauffassung von der Richtung, welche sie verfolgen. Man darf es wohl als eine unangefochtene Thatsache bezeichnen, dass ein auf das Grosse und Monumentale gerichtetes Streben, dass die formale und plastische Ausgestaltung eines sinnlich-körperlichen Schönheitsideals bestimmend auf die Gestaltung seelischen Ausdruckes in der italienischen Kunst wirkten. Auf diesen Pfaden schreitend gelangte sie von Giotto bis zu Raffael und Michelangelo. Eine gleiche, souveraine, beherrschende Stellung, wie es in der Kunst des fra Giovanni der Fall war, ist dem Ausdrucke geheimen Seelenlebens, dem sich das

---

[1] Vasari, vite, II, p. 518.

Formale unbedingt unterordnen musste, in der italienischen Kunstgeschichte nicht ein zweites Mal zugewiesen worden.

Unsere Blicke schweifen unwillkürlich nach dem Norden, wenn wir Gegenstücke zur Kunstauffassung des fra Angelico suchen. In der Geschichte der nordischen, vor allem der deutschen Kunst begegnen wir jenem der Art des fra Giovanni verwandten, mystischen Element, jenem Sichversenken in christliches Fühlen und Denken, jenem Hervorkehren des Seelischen an erster Stelle. Mahnen uns nicht die Physiognomieen in San Marco mit ihrem reichen Seelenleben m e h r an die seelisch bewegten, ausdrucksvollen Gestalten der kölnischen Schule, ja an die Apostelköpfe eines Albrecht Dürer, die so vieles und so eindringliches zu uns reden, als die Darstellungen irgend eines anderen italienischen Meisters? Während wir in der italienischen Kunstgeschichte bei fra Giovanni gleichsam vor einer Ausnahmeerscheinung stehen, begegnen wir in der deutschen Kunst- und Geistesgeschichte diesem mystischen Zug immer wieder, so fast, dass uns christliche Mystik und germanisches Empfinden gleichsam ineinander verwachsen erscheinen.[1]

Die Frage, ob nicht die Kunst des fra Angelico von den mystischen Schriften der deutschen Kölner Dominikaner, eines Meister Eckhart, eines Johannes Tauler, eines Suso beeinflusst worden sei, die auch Kraus, ohne zu einem bestimmten Schluss zu gelangen, berührt, ist in der That sehr schwierig zu entscheiden. Auf jeden Fall haben wir keinen Anhaltspunkt, der uns anzunehmen gestattete, dass fra Angelico der deutschen Sprache mächtig war. Das Charakteristische des Dominikanerordens besonders bei seinem Auftreten in Italien war aber gerade ein theoretisierendes, ein scholastisch dogmatisierendes Element, wie es seine ausgesprochenste Verkörperung in dem gelehrten Thomas von Aquino fand. Hierin stand der Dominikanerorden sogar

[1] Erwähnt seien diesbezüglich die Romantiker, bei welchen deutsches Rittertum, die himmelanstrebenden, deutschen gothischen Dome und unmittelbares, christliches Empfinden sich ineinander zu verlieren scheinen. Man denke an einen Brentano, und einen Görres und an ihr begeistertes Wirken für Wiederbelebung des deutschen Volksliedes und der deutschen Heldensage auf der einen Seite und an ihr Versunkensein in tiefster christlicher Mystik, besonders vor ihrem Lebensende, auf der anderen. Darf ich an dieser Stelle den hierfür so charakteristischen, hohen Genius des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner, nennen? Wie mächtig, mit welch' echt deutschem Empfinden gezeichnet, leben in seinem Nibelungenring die urdeutschen Gestalten germanischen Reckentums vor uns wieder auf! Gipfelt aber nicht doch seine ganze Kunst in der überwältigenden, christlichen Mystik seines »Parsifal«? — cf. auch Peltzer, Deutsche Kunst und deutsche Mystik, Strassburg, 1899.

in einem gewissen Gegensatz zum Franziskanerorden. Immerhin beweisen uns Männer wie fra Bartolomeo, wie Savonarola, ferner die heil. Katharina von Siena, dass auch unter den italienischen Dominikanern Anhänger der mystischen Richtung waren. Leben und Visionen der letzteren Heiligen sind vielleicht auf unseren Meister nicht ohne Einfluss geblieben. Das nimmt wenigstens Schroers an; Kraus möchte dem heil. Antonin einen grösseren Einfluss auf Angelico zugestehen, was, da ersterer Prior in S. Marco war, als unser Meister dort weilte und ferner eine gleiche vertiefte Weltanschauung hatte, wohl denkbar wäre. Nur fragt es sich wie weit dieser jenen und jener diesen beeinflusst hat. Aehnlich steht das Verhältnis zwischen fra Angelico und Lorenzo Monaco. Tumiati nimmt weiter auch Einflüsse der Visionen der heil. Angela von Foligno an, die Kraus aber ablehnt. Dagegen ist es nicht zu bezweifeln, dass unser Maler, seinem Empfinden entsprechend, sich mit den lateinischen Schriften der grossen Mystiker des Mittelalters bekannt gemacht hatte. Das belegt z. B. der Spruch des Adam von Sankt Viktor, den er seiner grossen «Verkündigung» in San Marco beigesetzt hat «Salve, mater, pietatis et totius trinitatis nobile triclinium, Maria!» In der That! Was passte mehr zu der Kunst des Klosterbruders, für die Anregung zu frommer Betrachtung stets höchster Zweck war, als die Schriften der Viktoriner von Paris: «De arca mystica», «De gratia contemplatonis», «De gradibus violentae caritatis» u. a.[1] Die Worte auf der Kreuzesabnahme: «Deus naturae patitur» beweisen ferner die Bekanntschaft Giovannis mit den dem Areopagiten Dionysius zugeschriebenen, mystischen Schriften.[2] Es wird sich weiterhin noch Gelegenheit finden auf Anschluss an Ideen des Bonaventura (z. B. Oelbergbild zu San Marco) hinzuweisen.

Mögen nun die Werke mystischer Schriftsteller mehr oder weniger Einfluss auf den frate ausgeübt haben, mögen die Visionen dieses oder jenes Heiligen seinem Gemüte näher gestanden haben; das Wesentliche ist doch, dass auf jeden Fall bei dem Florentiner Meister eine solche innere Disposition und tiefe, innerliche Seelenstimmung vorhanden gewesen sein muss, dass das, was diese Schriften und Visionen

---

[1] Von Interesse ist, dass der erste Mystiker der Viktoriner ein Deutscher war, Hugo von Blankenburg, und dass es ein Ordensgenosse unseres frate war, ein Dominikaner, die sich die Verbreitung der Ideen der Viktoriner besonders angelegen sein liess, Fulco von Neuilly. —

[2] Die Zugehörigkeit dieses wie des Viktoriner Citats zu den betreffenden Schriften verbürgt schon P. Beissel, S. J.

brachten, nun auch wirklich mächtig in ihm anklang. Es ist ja gerade das Charakteristische an der Kunst unseres Meisters, dass er gleichsam sich selbst in seiner Kunst ausströmt.

Ohne Zweifel ist es jedoch sehr treffend, wenn man dem Dominikanerbruder Giovanni Angelico eine «anima francescana» zuspricht. In der Gestalt des heiligen Franziskus von Assisi haben wir wirklich eine Charaktererscheinung, die sich dem fra Angelico vergleichen lässt. Auf der tiefen Mystik dieses heiligen Mannes und seinem unwiderstehlichen Drange zu Gott und zur Natur beruht — wie uns Thode in seinem, für die neue Auffassung der italienischen Renaissance grundlegenden Werke darlegt — der gesamte Aufschwung den die italienische Kunst im duecento und trecento nahm.[1]

Im engsten Zusammenhang mit der Mystik, von der die Kunst des frate, wie wir gesehen haben, so massgebend durchdrungen ist, steht nun eine andere Seite seiner künstlerischen Auffassung: Der Symbolismus. Die ganze Kunst unseres Malers ist ihrem eigentlichen Wesen nach eine symbolisierende, in Vergleichen zu uns redende, in Bildersprache uns belehrende, ermahnende. Dies wird uns schon klar, wenn wir den Klosterhof von San Marco betreten, wenn uns in den Lünetten Christus als Fremdling mit Pilgerstab und Pilgerhut erscheint, der aus dem Grabe erstehende Heiland uns schmerzerfüllt seine Wundmale weist, der Stifter des Ordens, Dominikus Regelbuch und Geissel uns entgegenhält, Thomas von Aquin seine «Summa theologia» weist, Petrus Marthyr den Finger an den Mund legt und dadurch Schweigen gebietet. Befinden wir uns aber dann in den Klosterräumen selbst, so gewahren wir überall dieselbe Erscheinung, am weitgehendsten, ja vom rein künstlerischen Gesichtspunkte betrachtet, viel zu weitgehend, bei den Darstellungen der Passion. Als merkwürdig und geheimnisvoll muss auch hier wieder die Thatsache verzeichnet werden, dass die durchgängig und nicht in einem einzelnen

---

[1] Thode, «Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien». Berlin, Grote, 1885. — Die innere Wesensverwandtschaft zwischen fra Giovanni und Franz von Assisi erwähnt Thode, p. 98, wie folgt: «Von einem Künstler, der wie kein anderer dazu berufen war Franz darzustellen, sind uns leider nur wenige Darstellungen erhalten, von fra Giovanni da Fiesole, der, wenn irgend einer, «seraphisch ganz von Gluten» dazu bestimmt schien, das Wesen des Heiligen ganz nachzuempfinden. Es wollte mir immer ein ganz sonderbarer Zufall scheinen, dass er statt der Franziskanerkutte die schwarz und weisse Tracht der Dominikaner getragen. Er wäre ein Künstler nach dem Herzen des Franziskus gewesen, der besser wohl als der Feind der Ketzer, Dominikus, zum Schutzpatrone seiner Kunst getaugt hätte. Lebt doch fast in jeder der Figuren fra Angelicos des Franz' Empfindung.»

Falle sondern zielbewusst symbolisierende Kunst des fra Giovanni in Italien eine Einzelerscheinung ist, während sie im Norden eine Heimstätte fand.

Ein tiefer Sinn liegt oft in dieser Symbolik unseres Meisters. Vornehmlich in ihr bethätigt sich reichste Erfindung und sie beweist uns deutlich, dass wir in fra Angelico nicht den Mönch sehen dürfen, für den die Klosterregel ein beschränkendes, gleichsam geistig beschneidendes Element war, sondern den Mann, der sich aus der Oeffentlichkeit hinter Klostermauern zurückzog, auf dass er, vor den Zerstreuungen der Welt, den Alltäglichkeiten des Lebens bewahrt, sich um so ungestörter in seine hohen Ideale versenken könnte, um so mit gesteigerter Kraft sein mächtiges individuelles Gefühl, sein stark ausgeprägtes Persönliches in der von ihm wie Gottesdienst geliebten Kunst zum Ausdruck zu bringen.

* * *

Ist demnach der Mystizismus im Charakter des fra Giovanni, und daraus hervorgehend der Symbolismus, der durchgehends seine Kunst erfüllt, als Grundlage für eine ikonographische Betrachtung seiner Schöpfungen im einzelnen gewonnen worden, so möchte es nun doch zunächst, bevor zur Einzelbetrachtung geschritten wird, von Wichtigkeit sein einen einheitlichen Gesichtspunkt zu gewinnen, der uns darauf hinweist, woran sich die so ausgesprochen mystische, symbolisierende Kunst unseres Meistes inbezug auf das Formale und Typische in erster Linie anlehnt.

Das stofflich Gegebene der christlichen Darstellungen steht auch bei fra Angelico zunächst in Abhängigkeit von Giotto, «dessen Kunst nicht nur der florentinischen sondern der italienischen Malerei überhaupt ihren Charakter auf ein Jahrhundert hinaus aufgeprägt hat.»[1] Im einzelnen der typischen und formalen Kunstgestaltung ist fra Giovanni aber weit weniger von der mehr theoretisch strengen und wuchtigen Florentiner Kunstweise abhängig als von der zarter empfindenden, naturfreudigeren Sieneser Malerschule. Der Einfluss letzterer auf unseren Meister dürfte doch noch bestimmender, weitgehender sein, als bisher angenommen wurde. Die Verwandtschaft der Kunst des frate mit Siena zeigt sich zunächst in der Gesichtsbildung seiner Figuren. Werfen wir zunächst einen Blick auf den Christustypus! Wenn früher

---

[1] Thode, «Giotto», Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig, 1899, 149.

wohl ein Zusammenhang dieses Typus mit dem eines Giotto, eines Orcagna angenommen wurde, so kann sich das höchstens auf ganz allgemeine Elemente im Ausdruck beziehen. Die breitere Kopfform der Giotto'schen Bildung mit der stark hervortretenden mächtigen Nase, den harten Konturen weicht von der länglichen, ovalen, nach unten auffällig spitz zugehenden Kopfform, der ungleich weicheren, sanfteren Konturengebung bei fra Giovanni ab. Auch der Christustypus des Orcagna, wie wir ihn z. B. bei dem Weltenrichter auf dem jüngsten Gericht in «Santa Maria Novella» sehen, geht mehr in das Breite, ist, besonders über der Stirne faltenreicher zum Unterschiede von dem fast glatten Christusgesichte bei unserem frate. Selbst das Heilandsideal des dem Angelico im Formalen sonst so verwandten Lorenzo Monaco — z. B. auf dem allein durch Unterschrift beglaubigten Bilde der «Krönung Mariä» — hat andere Formen und erhält besonders durch das stark ausgeprägte Knochige im Gesicht etwas Hartes, während bei unserem Maler weiche Fleischtöne das Knochengerüst nicht ahnen lassen. Fra Giovanni's schlankeres, längliches Kopfideal stammt offenbar aus Siena. Ich glaube den Sieneser Künstler aufgefunden zu haben, an dessen Christustypus sich der unseres Meisters in erster Linie anlehnen dürfte. Es ist dies Barna in seinen Passionsdarstellungen in der Kollegiatkirche zu San Gimignano. Hier finden wir nicht nur die längliche, ovale Kopfform, sondern auch die ähnliche weiche, den Ausdruck der Milde bewirkende Gesichtsmodellierung, ferner auffallende Aehnlichkeiten in Haar- und Bartmotiven. Betrachten wir z. B. den Christus in Mandorla bei der «Auferstehung» in «San Gimignano» und den gleichen in San Marco, so wäre der Gedanke, dass ein und derselbe Künstler beide geschaffen hätte, verzeihlich.

Aus dem lyrisch-empfindsamen Charakter der sienesischen Künstlerschule erklärt es sich, dass der weibliche Typus, speziell der Marientypus einheitlicher und bestimmter von ihnen ausgebildet wurde als der männliche Typus, speziell der Christustypus. Auf das Verwandte im Marientypus der Sienesen und unseres frate macht schon Supino aufmerksam.[1] Die breite Stirne, die länglichen, geschlitzten Augen, die schmale langgezogene Nase, der zugespitzte Mund, das zurücktretende Kinn, erinnern bei fra Giovanni stark an die Madonnen der Lorenzetti, besonders an Ambrogio.

Was aber für Christus und Maria bei unserem Maler

[1] «Beato Angelico», Edition de Crozals, p. 15.

gilt, dürfte sicherlich auch für die Gesichtsbildung der Heiligen und seiner zarten, gleichsam hingehauchten Engel zutreffend sein. Doch scheint es nur natürlich, dass das den Sienesen nachempfundene Ideal, speziell der Engel, auch von dem Element der Anmut, das Orcagna in die Florentiner Künstlerschule einführte, beeinflusst wurde, und dass für die Physiognomieen der Heiligen der hohe Ernst, die feierliche Würde, die Lorenzo Monaco seinen ehrwürdigen Gestalten zu verleihen wusste, auf unseren Meister nicht ohne Wirkung blieben. Ueberhaupt darf bei allen Vergleichen die originelle Eigenart des Künstlers nie ausser Acht gelassen werden, die alle Eindrücke verarbeitete und alles verfeinerte und vertiefte, um die Erzeugnisse des Pinsels der erhabenen Vorstellung seiner dem höchsten nachstrebenden Fantasie möglichst nahe zu bringen.

Nicht nur die Kopfform aber hat unser Künstler von Siena übernommen. Seine meist schlanken, schmächtigen Gestalten, das Leichte, Graziöse, Schwebende besonders bei seinen Engeln in Haltung und Bewegung, die lang gezogene, durch bauschige, zu bewegte Faltengebung nicht beunruhigte Gewandung in ihrem linear so schönen, harmonischen Fluss, die Vorliebe für reiche und prächtige Gewänder, für blühendes Gefilde, für Blumenpracht, der Farbenreichtum, die helle, gleichsam festliche Tönung — wer dächte dabei nicht zuerst an die Bilder der Krönung Mariä und des jüngsten Gerichts? — alles dies sind Elemente, für die sich Vorbilder und Anklänge weit mehr in Siena als in Florenz finden lassen. Auch eine ganze Anzahl künstlerischer, kompositioneller Einzelmotive, die fra Giovanni von den Sienesen empfing, wurden durch ihn, wie wir im folgenden noch sehen werden, in die Florentiner Kunst eingebürgert. Er spielt hier geradezu eine Vermittlerrolle. Wenn die Florentiner Kunst später von einem Wuchtigeren, Derberen zu einem Gemässigteren, Ansprechenderen, sozusagen von einem dunkleren zu einem helleren Ton vielfach überging, so dürfte die ihrerseits von den Sienesen so stark beeinflusste Kunst des fra Giovanni hierfür vielleicht einen Faktor mit abgegeben haben, der bei kunstwissenschaftlicher Behandlung dieses Stadiums der Florentiner Kunst nicht übersehen werden darf.

Von den Florentiner Künstlern steht keiner unserem Meister so nahe, wie Lorenzo Monaco. Wir wissen urkundlich, dass dieser gleichfalls tief religiöse Mann, der dem Kamaldulenser-Orden angehörte, mit unserem Maler in ein reges Freundschaftsverhältnis trat. In zahlreichen Motiven der Stellung, Haltung und Bewegung der Ge-

stalten, selbst in technischen Dingen, im Kolorit, in der Vorliebe für gewisse Grundfarben, in der Art der Farbenzusammenstellung zeigt sich eine Aehnlichkeit bei beiden Meistern, die sicherlich mehr als Zufall ist.[1] Was uns hierbei besonders interessiert, ist der Umstand, dass auch die Kunst des Kamaldulensers stark von der seinen Empfindungen nahe kommenden Sieneser Malerschule beeinflusst ist. Ein reiches, episch schilderndes Element, eine gewisse Prachtliebe, Motive, z. B. in Haltung und Stellung des Christkindes auf dem Schosse der Madonna sprechen hierfür.[2] Ja, man kann schliesslich bei den geringen Notizen, die uns über das Leben dieses Meisters zu Gebote stehen, die Vermutung nicht von der Hand weisen, ob nicht Lorenzo Monaco überhaupt aus Siena stammt und erst in späteren Jahren infolge von Ordensbeziehungen in Florenz, wo er seine Kunst dann vertiefte und sich technisch vervollkommnete, Aufenthalt nahm. Wie dem auch sein mag, es ist von Wichtigkeit hervorzuheben, dass auch der Künstler, dem fra Angelico in Florenz sich am engsten anlehnte, seinerseits wieder zu den Sienesen die regsten Beziehungen aufweist.

So stehen wir bei dem Mönche von San Marco vor der Thatsache einer in erster Linie von den Sienesen formal beeinflussten Kunst. Wie diese Beeinflussung stattfand, kann man nur vermuten. Die Klosteranalen, die ersten Biographen des Meisters, Vasari in seinen vite, Marchese in seinen memorie dei piu insigni pittori, scultori ed architetti Dominicani lassen uns über die Frage der künstlerischen Ausbildung des Meisters völlig im unklaren. Auch die neueste Angelico-Forschung konnte darin noch keine Klärung bringen. Als sicher darf man wohl annehmen, — zahlreiche, besonders frühere Bilder des frate zwingen uns aus stilkritischen Gründen dazu — dass unser Maler gelegentlich seines Aufenthaltes in Cortona (1409—1418) mit Sieneser Künstlern im Verkehr stand, ja, dass er nach Siena und nach San Gimignano gekommen ist. Die Majestas des Duccio, Werke der Gebrüder Lorenzetti, eines Barna, Simone Martini, Lippo Memmi, Taddeo di Bartolo, Bartolo di Fredi sind dem Meister wohl sicher bekannt gewesen.

Keinem Zweifel aber darf es unterliegen, dass fra Angelico in seinen späteren Werken, besonders als er in Florenz zu San Marco,

---

[1] Crowe und Supino scheinen mir denn doch den Einfluss des Lorenzo auf unseren Meister unterschätzt zu haben.

[2] cf. auch Kraus: Gesch. d. christl. Kunst, II, 1, p. 241.

in grösserem Massstabe und geistig vertiefter arbeitete, sich der wuchtigeren, eindringlicheren Florentiner Formensprache mehr näherte, dass er seinen in Siena gefundenen Idealen nun immer mehr Florentiner Züge beimengte. Hiermit mag zusammenhängen, dass manche aus dieser Zeit stammende Tafelbilder in vieler Beziehung gröber erscheinen, als andere in rein sienesisch zarter Formensprache gehaltene aus früherer Zeit.

Dies dürfte mit in vielleicht entscheidende Berücksichtigung gezogen werden bei Beantwortung der von Wingenroth näher behandelten Frage nach den Jugendwerken des fra Giovanni, zu der, abgesehen von diesem Hinweise, hier keinerlei Stellung genommen werden soll. Dass man bei der Kunst unseres Meisters von einer Stilentwickelung und einer Stilveränderung sprechen kann, dürfte, sobald man in dem Klosterbruder nicht mehr den «gothischen», kindlichschaffenden Mönch, sondern den aus dem Tiefsten heraus ernst arbeitenden Geist erkennt, nicht mehr zweifelhaft sein. Förster, Crowe und Cavalcaselle, Woltmann und Woermann sprechen in geringen Varianten von dem Mangel einer künstlerischen Entwickelung bei fra Angelico. Wingenroth modifiziert in seinen Angelico-Studien im «Jahrbuch f. Kw.» 1898 seine auf die gleiche Behauptung herauskommenden Ausführungen in den «Jugendwerken des Benezzo Gozzoli» und macht selbst auf stilistische Unterschiede in des Meisters Kunst aufmerksam. Auch Supino erkennt ersichtlich solche an, lässt sich aber auf eine Behandlung der Frage nicht konsequent ein.

Nur auf Einiges sei diesbezüglich hier zusammenfassend hingewiesen. In der Einheitlichkeit der Komposition, in der immer symmetrischer und doch immer freier und lebendiger werdenden Gruppierung innerhalb derselben können wir, wie ich glaube, den steten Fortschritt in der Entwickelung von unseres Meisters Kunst wahrnehmen. Man vergleiche die Altarwerke von Cortona mit der grossen «Kreuzigung» im Kapitelsaale zu San Marco und dann mit den Fresken in Rom. Aus wenn auch würdevollen, so doch teilnahmslosen, steif und hölzern dastehenden Gestalten werden solche, die in freier Stellung, mit lebendigem, eindrucksvollem Gestus, mit warmer Anteilnahme in den sprechenden Physiognomieen, in lebhaften Zusammenhang gesetzt sind, ja schliesslich solche, die selbst in Aktion treten, und lebhaft in die Handlung eingreifen. Die Heiligen, die zuerst in Reih' und Glied neben einander stehen, werden später abwechslungsreich und wirkungsvoll gruppiert, bis sie in den Fresken

des Vatikan entschieden malerisch komponiert sind. Das Problem der Perspektive beschäftigt unseren Meister schon bei den Darstellungen des jüngsten Gerichtes, wo er die einzelnen Gruppen in die Tiefe hineinkomponiert, wie keiner seiner Vorgänger; noch in höherem Grade geglückt wirken seine perspektivischen Versuche auf der «Kreuzabnahme» in Ausgestaltung des landschaftlichen Hintergrundes. Während er ferner die Architektur auf den Frühwerken — ich denke an die «Verkündigung» zu Cortona und an etliche Predellen-Szenen — noch in trecentistischer Weise behandelt, verrät sich in den Fresken von San Marco und in jenen zu Rom ein zunehmendes Studium der Perspektive und der Wirklichkeit, obwohl es sich auch hier meist nicht um einen gesetzmässig durchgeführten, perspektivischen Stil sondern nur um eine entwickelte Anschauung handelt. Man denke z. B. an die Szenen «Predigt des Stephanus» und «Sankt Stephanus vor dem hohen Rat». Am weitesten gelangt ist er in den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Laurentius, in denen die Details und die Ornamente eine besonders scharfe Ausprägung erfahren haben. Was die Zeichnung der Formen der menschlichen Gestalt betrifft, so tritt die Entwickelung gleichfalls in Allem hervor. Nur Einiges Wenige sei bemerkt. — Man vergleiche die Hände mit den langen, spitzen Fingern, die noch keinerlei Gliederung zeigen, auf den Frühwerken unseres Meisters mit den feiner den Knochenbau verratenden Händen z. B. auf der Kreuzabnahme, auf denen sogar die einzelnen Adern verdeutlicht sind, und weiter Hände, wie etwa auf der Almosenverteilung des Laurentius die geöffnete Hand des greisen Bettlers, deren Bildung eine grosse anatomische Sicherheit zeigt. Aehnliches gilt von den Gesichtsbildungen. Man beobachte z. B. in dem Gesichte des erwähnten Greises die naturalistischen Züge, die hervortretenden Backenknochen, die fein durchgebildete Nase, die richtig einliegenden Augenhöhlen, um, die unausgeprägten Formen auf den Frühwerken unseres Meisters daneben haltend, die relativ hohe Stufe der Beobachtung zu erkennen, auf die sich unser Meister im Verlaufe der Arbeit erhoben. Näher darauf einzugehen, ist hier der Platz nicht. Eine eingehende vergleichende Stil-Analyse würde wohl unbestreitbar bei fra Giovanni eine bedeutende künstlerische Entwickelung nachweisen lassen. —

Wenn wir nun im Folgenden zur ikonographischen Einzelbetrachtung der Christus und Maria betreffenden Darstellungen des fra Angelico übergehen, so werden uns die folgenden drei Punkte, auch wenn nicht in jedem einzelnen Falle eigens darauf aufmerksam ge-

macht wird, immer wieder als massgebend entgegen treten: Der mystische Zug seines Wesens, der damit zusammenhängende weitgehende Symbolismus, die Einflüsse der Sienesen, die ihm hierbei in Bezug auf das Formale und Typische am ehesten ein Anlehnen gestatteten.

* * *

Fra Giovanni geht nicht darauf aus in seinen Darstellungen von dem Traditionellen Abweichendes zu bringen; er achtet die Tradition insoweit sie seiner persönlichen Auffassung von dem Höchsten und Heiligsten entspricht. Vergeblich wird man z. B. auf den nur in kleinerem Format gegebenen Darstellungen der Vermählung Mariä, der Beschneidung, der Flucht nach Aegypten, der Darstellung im Tempel, des Einzugs Christi in Jerusalem und anderer nach in die Augen springenden, für den Meister besonders charakteristischen und für die Entwickelung in der Kunstgeschichte wichtigen neuen Motiven suchen. Aber auch in diesen Szenen spricht doch, — soweit wir sie als Arbeit unseres Malers sicher anerkennen dürfen, — das persönliche Gefühl Angelicos gleich lebhaft zu uns. So warme Empfindung glüht eben doch in keiner der entsprechenden Darstellungen seiner Vorgänger. Eine so starke Betonung des Seelischen ist nur seine Eigenart.[1] Sind für eine Szene mehrere Traditionen gegeben, so ist es immer die wärmere, empfindungsreichere, der unser Meister folgt. Die Reihenfolge der Einzelbetrachtungen sei möglichst im Anschluss an die Darstellung der heiligen Geschichte in den Evangelien gegeben.

Die kleinen Predellen-Darstellungen der Geburt Mariä und ihrer Vermählung zu Cortona weisen schon den für fra Giovanni

[1] Darstellungen kleineren Formats von der Hand des fra Giovanni finden sich als Predellenbilder zu grösseren Gemälden, wo sie aber meist Begebenheiten aus dem Leben von Heiligen, besonders von Cosimo, Damian, Nikolaus von Bari schildern. Eine ganze Folge von Szenen aus dem Leben Christi und Mariä ist auf den Täfelungen des Silberschrankes aus der Annunziata (Akademie) gegeben. Bei einer ganzen Anzahl derselben, ist freilich die Autorschaft unseres frate sicher in Abrede zu stellen, bei anderen sehr zweifelhaft. Selbst die besseren sind flüchtig gearbeitet und lehnen sich — wie schon Supino, »Beate Angelico« p. 143 bemerkt — eng an die Tradition des Giotto an. Rio, (l'art Chrétien, II, p. 318) nennt diese Darstellungen, »un résumé rapide, souvent trop rapide de travaux déjà exécutés ailleurs«. Darstellungen wie das »symbolische Rad« mit den eingeflochtenen Heiligen, oder wie der siebenarmige Leuchter als Hinweis auf die 7 Sakramente lassen dagegen offenbar den Mystiker fra Angelico als Urheber der Erfindung wenn auch nicht der Ausführung erkennen. Da es sich nun bei einer ikonographischen Betrachtung in erster Linie um ein Moment der Erfindung handelt dürfen die Täfelungen an dieser Stelle doch nicht ganz ausser Acht gelassen werden.

charakteristischen Zug auf, dass er darauf Bedacht nimmt, die eigentlich dargestellte heilige Handlung gebietend in den Vordergrund zu rücken und ihr nicht durch zu starke Betonung nebensächlicher Begleiterscheinungen Abbruch geschehen zu lassen. Dieser Zug findet sich noch stärker ausgeprägt auf der künstlerisch bedeutenderen, rhythmisch abgewogeneren «Vermählung» in den Uffizien. (S. Taf. II, Abb. 1). Obwohl das Gefolge der Frauen und die Freier in zahlreichen Figuren gegeben sind, auch die Musikanten mit den langen Blasinstrumenten, die schon Taddeo Gaddi in seinem offenbar von fra Giovanni studierten Fresko der Baroncellikapelle bringt, erscheinen, wird doch unser Blick zwingend auf die feierlich und steif angeordnete Hauptgruppe, in der mittleren Front, auf den Priester ganz en face, auf Joseph und Maria, die weit auseinanderstehen, hingezogen. Die heilige Handlung hat einen streng zeremoniellen Charakter.

In sehr zahlreichen Darstellungen und offenbar mit grosser Liebe hat fra Angelico das Thema der «Verkündigung Mariä» behandelt. Es finden sich solche Darstellungen unseres Meisters zu Cortona, Madrid, Perugia (Medaillons), San Marco (zweimal), London, auf dem Reliquiar des Maso und auf dem Silberschrank der Annunziata. Auf bedeutungsvolle Unterschiede innerhalb dieser Darstellungen ist noch zurückzukommen. Vorher sei auf allgemein Charakteristisches aufmerksam gemacht.

So wirkungsvoll wie keiner seiner Vorgänger singt uns fra Giovanni in diesen Bildern das Lob der Demut und Keuschheit. Hier gibt er uns ruhig und sicher die Lösung eines Problems, nach der frühere Meister tastend und suchend strebten. Giotto fasst in der Capella del Arena zu Padua die Jungfrau feierlich und würdevoll auf.[1] Die Sienesen dagegen, Simone Martini, Lippo Memmi, Ambrogio Lorenzetti, sind in ihren Darstellungen ersichtlich bemüht die zarte Scham und Scheu der Jungfrau zum Ausdruck zu bringen. Aber die verlegene, fast möchte ich sagen, nervöse Bewegung Mariens mit der Hand an den Hals, als fühle sie sich infolge der Botschaft plötzlich beengt, ein Motiv, das Memmi und Lorenzetti geben, gewährt uns die gesuchte Stimmung doch nicht ganz; wir fühlen uns fast mehr beunruhigt als ergriffen. Näher in der ruhigen Stimmung kommt un-

---

[1] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 426. — An den II. Teil: «das Franziskanertum und seine Bedeutung für die italienische Kunst», II. Abschnitt: «Die künstlerische Neugestaltung der christl. Darstell.» p. 424 seq. knüpfe ich im Ikonographischen des Vorliegenden vielfach an.

serem frate Lorenzo Monaco in seiner «Verkündigung» (Akademie zu Florenz). Der keusche, scheue Blick der Madonna, die nach dem hinter ihr schwebenden Engel sich umsieht, die bescheiden abwehrende Bewegung mit der Hand lassen weit eher ein Gefühl der Andacht und Feierlichkeit in dem Beschauer aufkommen. Hoch aber über alle diese Versuche erheben sich die «Verkündigungen» Angelicos. Man erbaue sich nur — zumal bei dem Fresko in San Marco — an dem reinen, demütigen und doch fest an dem Engel haftenden Blick der Jungfrau, der bescheidenen, abgemessenen Beugung des reizvollen Kopfes, der leichten Neigung des Körpers, der keuschen Kreuzung der Arme unter der Brust, an der ausdrucksvollen Stellung des ätherischen Engels, der feierlichen Ruhe, die auf dem ganzen Bilde lagert. Im ganzen Kunstbereich wird man Keuschheit und Demut, Andacht und Anmut, so gepaart, nicht wiederfinden. Auf den grossen Verkündigungen zu Cortona sowohl, als auch in San Marco sehen wir von der Halle aus, in der die Begrüssung stattfindet, in einen im reichsten Blumenschmuck prangenden, abgegrenzten, kleinen Garten, und darüber hinaus schweift unser Blick, scheinbar unbegrenzt, in die Natur. Hierin muss man wohl eine Andeutung des «hortus conclusus» des Hohenliedes, 4, 12 erkennen.

Auf dem Bilde in Cortona (s. Taf. III, Abb. 1) und dem Reliquiar des Maso sind die stürmischere Bewegung des Engels, seine kräftigere Bildung, die reichere Tracht hervorzuheben. Gottvater und der heilige Geist in Gestalt der Taube sind hier wie auf dem Bilde in Madrid in die Darstellung aufgenommen. Auch jene die Worte des Engels gebende Inschrift auf dem Werke zu Cortona «Spiritus sanctus superveniet tibi et Virtus altissimi obumbrabit tibi» weist hier auf den Satz des Glaubensbekenntnisses: «Sie empfing vom heiligen Geiste.» Dasselbe Bild wie auch das zu Madrid bringen im Hintergrunde die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Diese Zusammenstellung der Verkündigung als Vorbotin der Erlösung mit dem verhängnisvollen Sündenfall der ersten Menschen, der Eva des alten Testamentes mit Maria, der Eva des neuen, die der Schlange den Kopf zertritt, findet sich gelegentlich in der Portalplastik des XIV. Jahrhunderts, besonders im Norden. War fra Giovanni hiervon beeinflusst?[1] Dass unser Maler gerade den Moment der Vertreibung wählte,

---

[1] Ebenfalls vom Norden beeinflusst, bringt später Mantegna, dem vielleicht auch die «Verkündigungen» des fra Giovanni bekannt waren, in seiner «Madonna della Vittoria» den Sündenfall am Fusse des Thrones Mariens.

mag darin seine Aufklärung finden, dass hier wie bei der Verkündigung ein Engel des Herrn die göttliche Entscheidung bringt. Auf dem grossen Fresko in San Marco sind die Hinweise auf die übernatürliche Empfängnis, Gottvater, die Taube, sowie die Vertreibung aus dem Paradiese weggelassen. Des Engels wie Mariens Jungfräulichkeit und Reinheit erscheinen dagegen besonders stark betont. Das erhellt auch aus den unten beigegebenen Inschriften : «Salve Mater pietatis et totius trinitatis nobile triclinium» und «Virginis intacte cum veneris ante figuram praetereundo cave ne sileatur ave.»[1]

Eine Sonderstellung nimmt die kleine Verkündigung in einer Zelle zu San Marco (s. Taf. III, Abb. 2) ein. Während auf allen anderen Darstellungen Maria sitzt und der Engel sich vor ihr verneigt, ist diesmal die Jungfrau demütig auf die Kniee gesunken, der Engel aber, fast in heroischen Formen gegeben, steht, sie weit überragend, als mächtiger Himmelsbote vor ihr.[2] Die Dominikaner unter Führung von Thomas von Aquin hatten gegen die Erklärung der unbefleckten Empfängnis zum Dogma Partei genommen. Auf diesem Bilde erscheint Maria dem Engel absichtlich untergeordnet. Liegt hier ein Zusammenhang mit diesen Streitfragen vor? Diese Hypothese erhielt eine Stütze, wenn der dieser intimen Szene beiwohnende Dominikaner der heilige Thomas wäre. Nun lässt uns aber das gespaltene, blutende Haupt Petrus Marthyr erkennen.

Die Heimsuchung ist nur in einer kleinen Predelle zu Cortona dargestellt. Der kontemplative Charakter in der Kunst des frate tritt uns hier sofort entgegen. Wie zart und ehrfurchtgebietend ist die Begrüssung der beiden Frauen, die sich unter die Arme fassen. Nicht sucht fra Giovanni wie seine Vorgänger,[3] wie Giotto, wie Niccolo und Andrea Pisano, durch weitere, zahlreiche Personen die Szene zu beleben. Er beschränkt sich darauf zwei begleitende Frauen — und zwar in ganz untergeordneter Weise — zu geben. Die eine, Maria folgend, steigt den Weg hinauf, die andere, lugt, wie versteckt, neugierig hinter einer Thüre hervor als scheue sie sich durch einen Laut die Begrüssung der Frauen zu stören. Ihre Erscheinungen er-

---

[1] cf. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II, 1, p. 285.

[2] Nur noch auf dem Silberschrank kniet ausser dem Engel auch Maria, die ersteren aber hier trotzdem an Gestalt überragt. Während die Sieneser Künstler, Fredi, Memmi, Martini, die Maria der Verkündigung meist sitzend geben, wird sie von den Florentinern — wie schon Thode, «Franz von Assisi» p. 426, hervorhebt, — meist knieend dargestellt.

[3] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 426.

höhen die vom Maler gewollte, geheimnisvolle, hochfeierliche Stimmung.

In dem kleinen Fresko der Geburt Christi zu San Marco (s. Taf. II, Abb. 2) ist die Darstellung gewählt, wie Maria und Joseph das göttliche Kind anbeten. Ein ähnliches Motiv bringt schon Giotto bei einer kleinen «Anbetung der Hirten» (Akademie). Neben den Hirten kniet hier auch der heilige Joseph anbetend. Ebenso kniet Maria und hebt sacht eine Hülle, womit das Kind zugedeckt war, empor. Im übrigen kommt das Motiv der Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph bei der Geburt weder bei Giotto noch bei irgend einem früheren Trecentisten vor. Die ersten Darstellungen der das Kind anbetenden, knieenden Maria entdeckte Thode in Orvieto, (Fresko im Chore des Doms), dann in einem sienesisch stark beeinflussten Fresko an der Eingangswand von «Santa Maria Novella» zu Florenz aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.[1] Was Thode dort von dem Einfluss von Jakopones Weihnachtsliedern auf die bildende Kunst sagt, verdient in diesem Zusammenhang Beachtung. In der von Thode citierten 12. Strophe des 8. Liedes des 3. Buches heisst es z. B.

«Und Maria kniete nieder,
«Betete es an das Söhnlein!» —

Später findet sich das Motiv dann bei Gentile da Fabriano (Akademie) Lorenzo Monaco (ebenda) und anderen. Bei fra Giovanni knieen nun beide, Maria und auch Joseph, anbetend, in tiefster Andacht versunken. Dass unser Meister gerade dieses Motiv übernimmt und zu grosser Intensivität bringt, ist wichtig. Es handelt sich um eine demonstrative Betonung der Göttlichkeit Christi. Dazu kommt ein Weiteres: Neben Maria und Joseph knieen in San Marco noch Petrus Marthyr und die heilige Katharina anbetend.[2] Hierdurch erscheint die historische Begebenheit — und das gilt schliesslich von allen Fresken in San Marco, auf welchen wir gleiches gewahren — in eine Devotionsdarstellung verwandelt. Francesco di Giorgio wird wohl für sein in der Akademie zu Siena befindliches, auffallend gleichartiges Bild die Idee der Komposition fra Angelico entnommen haben. Das Motiv der das Kind anbetenden Mutter brachte dann in seinen Frühwerken häufig ein Künstler, der trotz seiner verschiedenen Richtung doch vieles von fra Giovanni übernahm, fra Filippo Lippi. Auch von den

---

[1] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 429.

[2] Auch auf dem erwähnten Fresko der Eingangswand von Santa Maria Novella kniet eine heilige Nonne.

Bildnern des Quattrocento, vornehmlich den della Robbias, wurde es bekanntlich sehr geliebt. Am frühesten in der italienischen Plastik mag es der Meister der Pellegrini-Kapelle auf der Predella seines Altares im Dome zu Modena gegeben haben. In der deutschen Kunst bringt es gleichzeitig Stefan Lochner in einem Bilde zu Köln.

Weitere Geburtsdarstellungen von des frate Hand finden sich noch auf dem Silberschrank (Akademie) und als Predella zur «Krönung Mariä» auf dem Reliquiar des Maso. Auf allen beten Maria und Joseph das Kind an.[1]

Die kleine Darstellung der Beschneidung auf dem Silberschrank beweist uns ebenfalls, wie sehr es dem frate darauf ankam, sich auf die Hauptsache zu beschränken und alles davon Ablenkende und Nebensächliche möglichst zu vermeiden.

Die Anbetung des göttlichen Kindes durch die heiligen drei Könige gibt uns der Künstler fast nur auf Bildern kleineren Formats, Predellen, zu Cortona, in den Uffizien, auf dem Silberschrank, zu London, auf dem Reliquiar des Maso, einem Doppelbilde, das oben Christus im Grabe zeigt, in der Akademie, schliesslich, in grösseren Verhältnissen als Fresko zu San Marco. Wenn wir von dem letzteren absehen, so fällt uns bei allen diesen Darstellungen des frate die betonte Isolierung und Feierlichkeit der Hauptszene auf, im strikten Gegensatz zu der Gepflogenheit der Quattrocentisten, eines Monaco, eines Gentile, und später besonders eines Gozzoli das Interesse auf das glänzende, lebhaft bewegte Gefolge der Könige abzulenken. Die Ruhe und Bewegungslosigkeit im Gefolge bei fra Giovanni ist offenbar beabsichtigt, damit die Bedeutung und die Feierlichkeit nicht Abbruch erleiden. Auch die Göttlichkeit des die Könige segnenden Kindes erscheint durch die Zentralisierung der Hauptszene, wie auch durch das sehr tiefe Niedersinken des ältesten Königs vor ihm, und die scheue Zurückhaltung der beiden anderen wieder hervorgehoben. Auf dem Bilde in den Uffizien (s. Taf. II, Abb. 3) sind auch der zweite König und das Gefolge anbetend zu Boden gesunken. Die Verehrung des ersten Königs findet durch das zuerst von Niccolo Pisano dargestellte[2] rührende Motiv des Fusskusses Ausdruck. Eine abweichende Stellung nimmt das Fresko in San Marco (s. Taf. II, Abb. 4) ein, das die Huldigung

---

[1] Auf dem Silberschrank sind sogar Ochs und Esel auf die Kniee gesunken. Die ganze Kreatur huldigt dem göttlichen Kind.

[2] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 432.

der drei Könige gibt. Hier ist das für den mystischen Zweck unseres Meisters Nebensächliche, der Zug und das Gefolge der Könige, genauer, vielleicht auch lebendiger gegeben. Die bei den Dominikanern vielfach üblichen Dreikönigsspiele, dann die herrlichen, gleichartigen, figurenreichen Darstellungen des unserem Maler wenigstens in seiner Natur- und Schilderungsfreudigkeit nahestehenden, umbrischen Künstlers Gentile da Fabriano, und des ihm persönlich befreundeten Lorenzo Monaco dürften den frate hier wohl zu dieser Abweichung veranlasst haben. Doch wird der Umstand, dass diese Zelle gerade für Cosimo von Medici, den Liebhaber prunkhafter Kunst bestimmt war, sowie die Grösse und Art des zu füllenden Wandraums mit massgebend gewesen sein. Als charakteristisch für die innige Art des Meisters ist schliesslich das von ihm gebrachte, familiäre, herzliche Motiv der Begrüssung des einen Königs durch Sankt Joseph zu betrachten: Der biedere Pflegevater schüttelt dem hohen Gratulanten recht kräftig die Hand. (Predellen in Cortona und in den Uffizien.)[1]

Die «Darstellung im Tempel» zeigt das gefühlvolle Motiv, das Giotto schon in der Arena zu Padua anwendet. Das Kind auf den Armen des Hohepriesters strebt zur Mutter hin. Diese streckt, wie sehnsüchtig, die Arme nach ihrem Liebling aus. Während aber bei Giotto in Assisi und bei den Quattrocentisten, diese Szene reich belebt ist, fällt bei dem Zellenfresko in San Marco — noch mehr als in Cortona und auf dem Silberschrank — die Vereinfachung, welche die Dartellungsweise erfahren hat, und die Beschränkung auf die Hauptpersonen auf. Nur Joseph mit den Opfergaben steht hinter der Mutter. Auch hier ist, wie bei der Geburtsdarstellung die historische Szene in eine devotionelle verwandelt, da im Vordergrund die Heiligen Anna und Petrus Marthyr knieen. Merkwürdig ist es, dass gerade auf den Darstellungen aus der Kindheit des Herrn uns immer wieder das blutige Haupt des Märtyrers entgegenblickt, das auf Pein und Leiden hinweist.

Bei der «Flucht nach Aegypten» (Silberschrank, Akademie) geht Joseph nicht wie bei Giotto vor dem Esel, der die Mutter mit dem Kinde trägt, her oder führt ihn am Zügel, sondern sinnend wandelt er in einiger Entfernung hinterdrein.

Der «bethlehemitische Kindermord» — vielleicht die kraftvollste der kleinen Darstellungen auf dem Silberschranke der

---

[1] cf. auch Hamilton «Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo». Heitz, Strassburg, 1901.

Annunziata — weist bedeutend mehr Lebendigkeit und kompositionelle Freiheit als die betreffende Darstellung Giottos in der Arenakapelle zu Padua auf. Zu bemerken ist die grosse Kunst der Anordnung und das möglichste Vermeiden der grauenhaften Kinderhinschlachtung. Die mittlere Gruppe der durch einen Krieger verfolgten Frau ist in einer Zeichnung des venetianischen Skizzenbuches nachgebildet worden.

Bei der Wiedergabe des zwölfjährigen Jesus im Tempel (ebendort) sitzt der Knabe auf erhöhter Stufe, vor ausgebreitetem Teppich, die rechte Hand, wie segnend, erhoben. Zu beiden Seiten haben sich die Rabbiner in ehrerbietiger Entfernung niedergelassen. Die zur Rechten sind mit einer Ausnahme durch Maria und Joseph verdeckt, die im Vordergrunde stehen und verwundert den Knaben beschauen. Von den fünf Rabbinern zu seiner Linken sind zwei in Rückenansicht gegeben. Die ganze Anordnung ist durchaus originell. Ebenso offenbart sich Angelicos Eigenart darin, dass wir in einem Zuhörer Thomas von Aquin, in Dominikanertracht, erkennen.

Die Taufe Christi gibt fra Giovanni in San Marco (s. Taf. IV, Abb. 1). Auch hier finden wir wieder die Charakteristika, die den Fresken dieses Klosters das Historische nehmen, ihnen ein mystisches, devotionelles Moment verleihen. Unser Blick fällt sofort auf Christus im Vordergrund und in der Mitte des Bildes. Den heiligen Körper, der bei Giotto in der Arenakapelle, bei Barna in San Gimignano noch unbekleidet ist, deckt ein um die Hüften gegürtetes Schurzfell. Das Motiv der Taube über dem Haupte des Herrn, die dienenden Engel, auch die etwas hastige Art, wie Johannes den Taufakt vornimmt, stammen aus mittelalterlichen Darstellungen.[1] Auf die Szene belebende Nebenpersonen aber verzichtet Angelico wieder. An ihrer Stelle hat er, überraschender Weise, zwei andere Gestalten angebracht: nämlich den heil. Dominikus und Maria. Letztere kniet, in ihren Augen, die ängstlich auf dem Sohne ruhen, zuckt etwas wie Schmerz, als ahne sie künftiges Leiden voraus; hinter ihr steht Dominikus die Augen unverwandt auf Christus gerichtet mit dem Blicke des Hellsehers, dem eine Vision zu Teil wird, dem sich ein Geheimnis offenbart.[2]

[1] cf. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II, p. 293.

[2] Die Taufe Christi auf dem Silberschrank ebenso wie die «Hochzeit zu Kana» und die «Verklärung» daselbst, bezeichnet Rio wohl mit Recht als «évidemment l'ouvrage d'un artiste vulgaire, chargé de remplir, tant bien que mal la vide laissé par le départ du maître». Auch Supino, fra Angelico p. 141 stimmt dem bei. Diese auch ikonographisch nichts Neues sagenden Bilder sind daher nicht in Betracht zu ziehen.

Auf dem Zellenfresko, das die Bergpredigt gibt, ist die konzentrische Gestaltung des Raumes, dessen Mittelpunkt die Person Christi einnimmt, für den Meister charakteristisch. Um eine grössere Einheit der Darstellung zu erlangen, ist die grössere Anzahl der in einem Kreise sitzenden, zuhörenden Personen in Rückenansicht gegeben, eine Anordnung, die uns bei den Kompositionen des frate, speziell bei den Gerichtsbildern und bei den Krönungen Mariä noch oft begegnen wird.

Bei der an Giotto, besonders an die Darstellung der Magdalenenkapelle in Assisi sich anschliessenden «Auferweckung des Lazarus» (Silberschrank) ist die Verbildlichung des Wortes der Schrift «Er roch schon» durch zwei hinter dem Erstandenen gegebenen Personen naturalistischer angedeutet, als dass man die Initiative hierfür fra Giovanni zusprechen möchte.

Die aus Wolken lugenden Köpfe des Moses und Elias, die Gestalten der anbetenden Maria und Dominikus und die Stellung Christi in der «Verklärung» zu San Marco (s. Taf. V, Abb. 1) lassen uns den Künstler wieder als Symbolisten und als Erfinder in seiner vollen Bedeutung erscheinen. Christus steht auf einer kleinen Anhöhe, in blendend weissem Gewand, von lichtem Glorienschein umflutet; mit weit ausgestreckten Armen, in voller Majestät, verbildlicht er in seiner Gestalt die Kreuzesform. So wird die Verklärung zu einer Vision zugleich seines bevorstehenden Leidens und seines Sieges über den Tod. «In hoc signo vinces!»

Auf dem Einzug in Jerusalem (Silberschrank) bildet Christus auf der Eselin wieder den hervorstechenden Mittelpunkt zwischen dem Volksteil, der ihm, preisend, folgt, und jenem, der ihm Hosianna rufend, entgegenzieht. Die Fusswaschung der Apostel (ebendort) erinnert uns bezüglich der Raumausfüllung an das, was gelegentlich der Bergpredigt zu San Marco gesagt wurde. Auch hier finden sich die Kreisbildung und die vielen Rückenansichten. Petrus, dem der Herr gerade die Füsse waschen will, macht eine Bewegung der Bestürzung, ein Motiv, das sich bei Giotto noch nicht findet.

An ganz alte Ueberlieferungen (Miniaturen, etwa in der Rabuler Evangelienhandschrift der Laurenziana vom 6. Jahrhundert[1]) knüpft sie frei umgestaltend, fra Angelico in der Feier des letzten Abendmahls (s. Taf. VIII, Abb. 1) an. Schon die Anordnung zweier in der Ecke des Raumes aneinander stossender Tische ist eigentümlich.

[1] cf. Dobbert, «Fra Giovanni Angelico da Fiesole», in Dohme's Kunst und Künstler III, I, p. 86

An der längeren Seite sitzen fünf Apostel, an der kürzeren drei hinter dem Tisch. Christus ist von dem freien Platze zwischen Petrus und Johannes, aufgestanden, wandelt von Apostel zu Apostel und reicht soeben Johannes den Bissen. Es handelt sich also um eine Darstellung der Abendmahlsspendung in feierlich ritueller Form. In der linken Hand hält Christus den Kelch, auf dem eine Patene mit Hostien liegt, mit der Rechten reicht er dieselben dar. Vier Apostel sind — rechts vom Beschauer — knieend niedergesunken. Unter ihnen befindet sich, an dem von den hellen Heiligenscheinen der Anderen, abstechenden, dunklen Schein erkenntlich, aber möglichst unserem Blicke verhehlt, Judas. Auf der anderen Seite gewahrt man, in Andacht versunken, die Mutter des Herrn; auch dieser Zug, der Maria am Abendmahl teilnehmen lässt, ist nicht traditionell. Wohl in keinem anderen Zellenfresko unseres Meisters ist das Anregende, Mahnende, ich möchte sagen, Didaktische, so offenkundig wie hier. Er will keine historische Darstellung des letzten Abendmahls geben, vielmehr eine Mahnung zum frommen Genusse der Eucharistie, zu andächtigem Hören und Lesen der Messe. Er verherrlicht das Sakrament. Zu dieser Auffassung findet sich in der ganzen italienischen Kunstgeschichte von Giotto bis auf Lionardo da Vinci fast kein Analogon. An mystisch-sakramentaler Bedeutung kommt die allegorische Abendmahlsdarstellung des Luca Signorelli in Cortona — 1512 ausgeführt — dem Fresko unseres Meisters noch am nächsten, doch unterscheiden sich beide Werke in der Anordnung durchaus von einander. Auch in der frühen, mittelalterlichen Kunst Italiens kommen derartige, rituelle Abendmahlsdarstellungen und zwar in Miniatur nur vereinzelt vor, im Norden sind sie häufiger. Das «Abendmahl» des Justus von Gent zu Urbino, 1474 ausgeführt, verdient hier genannt zu werden.[1]

Auf dem Silberschrank der Annunziata ist das Abendmahl zweimal gegeben, einmal in der traditionellen Art; Christus und die Apostel sitzen. Interessant ist diese kleine Darstellung, weil sie abweichend vom Typus der Zeit an Giottos Komposition (Arenakapelle), so auch in den Heiligenscheinen, anknüpft, wenn auch dieselbe frei variierend. Die andere Täfelung, die an das Fresko in San Marco erinnert, zeigt wieder die rituelle Auffassung, die Verherrlichung der Eucharistie. Christus ist aufgestanden, und spendet den knieenden Jüngern die Kommunion.

---

[1] cf. auch Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, II, 1, p. 299 f. Auf p. 301 ebenda, citiert Kraus in treffender Weise Worte des Mystikers Suso. (Ausgabe von Diepenbrock, Augsburg 1854. S. 194, 241.)

Auch bei dem «Gebet Christi am Oelberge» (s. Taf. IV, Abb. 2) zeigt sich wieder fra Giovanni's sinnende, durchaus selbständige Auffassung eines Stoffes, dessen Darstellung sonst durch die Jahrhunderte hindurch in allem Wesentlichen sich gleich geblieben ist. Er zeigt uns nämlich im Vordergrunde in einem Raume die Schwestern Maria und Martha in innerer Betrachtung versunken. Das Mystische, der Hinweis auf fromme Kontemplation ist hier ungemein ersichtlich. Denn durch jene beiden Gestalten liess er die Worte Christi : «Wachet und betet, dass ihr nicht in Anfechtung fallet» zur Anschauung werden, im Gegensatz zu den am Bergesabhang schlafenden Aposteln. Dabei wahrt der Künstler in geistvoller Weise doch einen gewissen historischen Zusammenhang, denn der Besuch Christi in Bethanien geht den Ereignissen in Jerusalem ja unmittelbar voraus.[1] Auf dem Oelbergbild des Silberschrankes fehlen die zwei Frauen.

In den Darstellungen des Verrates des Judas in San Marco (s. Taf. V, Abb. 2) und auf dem Silberschrank, und in jener wie der Verräter von den Priestern sein Geld empfängt, (Silberschrank), fällt die merkwürdige Aehnlichkeit zwischen Christus und Judas in Typus und Gestalt auf. Glaubt man nicht bei der Umarmung Christi durch Judas, welche die beiden Köpfe einander unmittelbar genähert zeigt, denselben Kopf zweimal zu sehen? Nur, der das geheiligte Haupt des Erlösers umstrahlende, mit dem Kreuzessymbol geschmückte Glorienschein sticht gegen den unheimlichen schwarzen Schein, der den Kopf des Verräters umgibt, ab. Unter der Maske des Heiligen, erscheint der Verrat![2] Auf dem Fresko des Judaskusses in San Marco ist zugleich dargestellt wie Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt. Die Vereinigung beider Motive auf einer Szene, die bereits in Deutschland das Mittelalter kennt, (z. B. Miniatur der Egberthandschrift),[3] gibt auch Giotto schon.

Seine Höhe erreicht der Symbolismus des frate in den Passions-

---

[1] Bonaventura spricht in seinen mystischen Schriften von der «Vegetatio Christi». Der höchsten Stufe mystischer Versenkung, dem Miterleben der Leiden des Erlösers, lässt er drei Vorstufen vorangehen, und zwar die des Sichversenkens in Leben und Stigmata des heiligen Franziskus, in das Leben der Schwestern Maria und Martha und in die Schmerzen der Mutter Gottes. Fra Angelico dürfte hier — und wohl auch sonst noch — an Ideen des grossen Franziskaners, den er später in der Nikolauskapelle des Vatikans verherrlichte, angeknüpft haben. —

[2] Einen Schein um das Haupt des Judas entdeckte ich auch bei einer sienesischen Darstellnng (Fredi?) in San Gimignano; bei Giotto in der Arenakapelle ist mit Genauheit keiner zu erkennen.

[3] Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, p. 302.

szenen zu San Marco, gesteigert durch den Widerwillen, das Böse zum Ausdruck zu bringen, das Verworfene und Grausame zu veranschaulichen.[1] Auf dem Bilde, welches die Verspottung des Herrn (s. Taf. V, Abb. 3) darstellt, sehen wir die Henkersknechte nicht in ganzer Gestalt gegeben sondern nur angedeutet, teils durch Köpfe mit höhnischen Physiognomieen, teils durch Hände, so durch eine, die den Herrn schlägt, eine, die ihn bei den Haaren fasst, eine, die den Prügel führt, etc. In analoger Weise wird in der Zelle, die den Erlöser zeigt, wie er aus dem Grabe erstehend, die Wundmale seiner Hände weist, durch die Marterinstrumente, durch charakteristische Köpfe und Hände auf das Martyrium symbolisch nur hingewiesen. Die gleiche Darstellung findet sich auf dem gelegentlich «der Anbetung der Könige» bereits erwähnten Doppelbilde in der Akademie, ebenfalls mit den symbolischen Zuthaten, ohne dieselben im Klosterhof von San Marco, und bisweilen als Predella, so bei der Dreikönigsdarstellung in San Marco und bei der Krönung Mariä im Louvre. Die ersten nachweisbaren Darstellungen des im Grabe sitzenden Schmerzensmannes sind, nach Thode,[2] Simone Martinis Altarbild zu Pisa und ein Ugolino (?) in der Sakristei von Santa Croce zu Florenz. Aber die symbolischen Andeutungen des Leidens begegnen uns in der toskanischen Kunst des Trecento nicht. Wohl zuerst erscheinen sie auf einer Darstellung des Christus im Grabe von Lorenzo Monaco, (im Korridor der Uffizien). Das darf als ein bemerkenswertes Zeichen für die künstlerischen Beziehungen, die beide Meister pflogen, betrachtet werden. Offenbar hat auf beide, Monaco und Giovanni, die deutsche Kunst eingewirkt, in welcher die symbolische Verwendung der Leidenswerkzeuge, der sogenannten «Waffen Christi» dauernd bis auf den heutigen Tag eine grosse Rolle gespielt hat.[3] Nur fra Angelico aber geht in der Symbolik so weit, dass er Personen in Wegfall treten lässt, die eigentlich, wie die Henkersknechte bei der Verspottung,

---

[1] Von den Passionsbildern in San Marco unterscheiden sich die auf dem Silberschrank wesentlich. Alles für Angelico Charakteristische fehlt hier. Die Symbolik ist gänzlich weggelassen, das Accessoire, das Nebensächliche ungebührlich betont; die Beschränkung auf die Hauptpersonen, das devotionelle Moment fallen fort. Sie stehen wohl nur noch in sehr losem Zusammenhang mit dem «mystischen Meister» und können uns hier nicht interessieren.

[2] «Franz von Assisi», p. 456.

[3] Bei Mantegna könnten neben nordischen Einflüssen Erinnerungen an fra Giovanni mitgespielt haben, als er in seinem Bilde der «Madonna mit Kind» zu Berlin auf dem Rand die kleinen Engel mit den Leidenswerkzeugen anbrachte. Mantegna beeinflusste dann wieder seinerseits den Venetianer Carlo Crivelli, der in einem Madonnenbilde in Verona (museo civico) Putten mit den Leidenswerkzeugen bringt.

Geisselung etc. zur dargestellten Handlung unbedingt notwendig wären. — Auf einem Fresko, welches Christus an der Säule angebunden darstellt, fehlen wie die Henker so die Symbole und damit jeder Hinweis auf die Geisselung gänzlich. Diesmal scheint Sankt Dominikus die Schmerzen, die dem Heiland zugedacht waren, auf sich genommen zu haben; er steht zur Seite und geisselt sich selbst schonungslos. Wie mystisch tief brachte hier fra Angelico den Gedanken zum Ausdruck, dass die in Dominikus verkörperte Menschheit die Geisselhiebe verdiente, die das unschuldige Gotteslamm für sie erlitt. — Bei der Kreuztragung verzichtet unser Mönch darauf, die Szene durch rohes Auftreten der Kriegsknechte besonders gegenüber der klagenden Mutter Jesu dramatisch zu gestalten, wie es Giotto, Simone Martini, (Louvre, Paris) Barna, (Collegiata zu San Gimignano) u. A. gethan haben. Nichts stört die weihevolle Stimmung. Nur die schmerzgebeugte Mutter folgt in tiefem, stillem Weh dem gemarterten Sohne. Dieser schleppt das Kreuzesholz vor sich hin, und es hat den Anschein, als wolle er dasselbe dem vor ihm knieenden Dominikus, auf dessen Wunsch, auf seine Schultern legen. «Wer mich lieb hat, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.»

Der Künstler gibt weiter in einer anderen Zelle die «Kreuzesannagelung» (s. Taf. V, Abb. 4) eine Szene, die in der italienischen Kunst sehr selten dargestellt wurde.[1] Diesmal sind die Schergen nicht nur symbolisch angedeutet, sondern im Gegensatz zu den übrigen Passionsszenen, auf Leitern stehend, in ganzer Person gegeben. Dennoch ist das dramatisch Reale absichtlich vermieden, die ruhige Haltung und Stellung der Personen am Fusse des Kreuzes fallen geradezu auf. Man empfindet den Vorgang fast wie einen rituellen Akt. Aus dem Munde des Herrn ertönen, als Inschrift gegeben, die Worte: «PR. (Pater) dimicte illis quia nesciunt», die wie ein priesterliches Gebet wirken. Wie echt angelicesk![2]

Damit sind wir zur Betrachtung des Themas gelangt, das im

Auffälliger ist der Bezug des Boticelli auf unseren frate. In seiner «Grablegung» zu Mailand (museo Poldi Pezzoli) hält genau wie in der «Kreuzabnahme» des fra Giovanni, schmerzbewegt, der Jünger in der Rechten die Dornenkrone, in der Linken die Kreuzesnägel. Auch in einem Madonnenbilde Boticellis (ebenda) spielt das Kind mit Dornenkrone und Nägeln.

[1] Art des Cimabue in Berlin, (1042), Martino di Bartolomeo, Akademie zu Siena, (117) Predelle auf einem Fresko von Pacchiarotto, ebenda, Pordenone, Dom zu Cremona — cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 442.

[2] Das mittelalterliche Inschriftsmotiv, das fra Giovanni hier gibt, um sein starkes, religiöses Gefühl noch wärmer zum Ausdruck zu bringen, findet sich auch noch — es sei bei dieser Gelegenheit hier vorweg genommen — auf einem anderen

Mittelpunkte der künstlerischen Thätigkeit des frate in San Marco steht: der gekreuzigte Heiland.[1] Hier ist zunächst hervorzuheben, dass eben der Gekreuzigte, nicht der dramatische Vorgang der Kreuzigung von dem Meister geschildert wird. Als zweiter entscheidender und für seine geistige Richtung charakteristischer Zug ist hervorzuheben, dass er den Kruzifixus nicht wie Giotto und seine Schüler, und wie später Masaccio und seine Nachfolger, bereits tot und mit den Zeichen der erlittenen Qualen, eines heftigen Todeskampfes auf dem Antlitz darstellt, sondern — was auch Supino[2] schon erwähnt — lebend, voll feierlicher Ruhe, im vollen Bewusstsein des Opfers, das er bringt. Göttliche Majestät, überirdische Milde, selbst Opferfreudigkeit, sind die hervorstechendsten Züge, die auf den 20 Kreuzigungsdarstellungen zu San Marco den Beschauer immer wieder ergreifen. Was Körperform und Haltung anbetrifft, hält fra Giovanni an den durch seine Vorgänger geschaffenen Neuerungen in der Darstellung[3] fest, so an der wenig ausgebogenen Haltung des Körpers, besonders des rechten Beines, an dem einen Nagel, der durch beide Füsse geht, an dem Brettchen auf dem sie ruhen, und an der T Form des Kreuzes, das nur von der Inschrifttafel überragt ist. Nur die Neigung des Kopfes ist bei dem Kruzifixus unseres Malers leichter und zarter ausdrucksvoll als auf den Bildern irgend eines seiner Vorgänger, die Haltung des Körpers, ohne darum steifer, unnatürlicher zu werden, weniger in sich gesunken und edler. Fortschritte auch weist Christi Körperbau bei fra Giovanni in anatomischer Beziehung auf. Ich behalte mir vor, bei Besprechung des herrlichsten Christuskörpers, den unser Meister geschaffen hat auf der Kreuzabnahme (Galleria Antica e Moderna) hierauf zurückzukommen.

Dem durch die Heiligen Franz von Assisi und Dominikus und ihre Orden neu erwachten, «menschlichen Mitgefühl für den in unaussprechlichen Leiden gestorbenen Menschensohn»[4] entspringt die Darstellung der Heiligen am Fusse des Kreuzes als Zeugen des Leidens. Neben den durch die biblische Erzählung begründeten Gestalten der mater dolorosa und des Lieblingsjüngers Johannes sehen wir dann

---

kleineren Fresko daselbst, das den Kruzifixus zwischen den beiden Schächern zeigt. Zu dem reuigen, der den Heiligenschein trägt, wendet sich Christus mit den Worten: «Hodie eris mecum in Paradiso.»

[1] Unbedeutende Kreuzigungsbilder sind noch in Fiesole (Fresko), in der Akademie zu Florenz und im Louvre zu finden.

[2] «Beato Angelico», p. 15.

[3] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 443 ff.

[4] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 445.

später vor Allem die Ordensstifter Franziskus und Dominikus sowie deren Jünger am Fusse des Kreuzes den Heiland verehren. Thode nennt als früheste Beispiele noch in kleinen Verhältnissen gegebene Anbetende, den Elias auf dem Kruzifix des Giunta, die Domina Benedicta auf dem in Chiara, Franz auf denen in Arezzo und Perugia. In den nächstfolgenden, ausgebildeteren Darstellungen umstehen die Heiligen starr und steif das Kreuz. (cf. z. B. Pacino di Buonguida, Galleria Anticae Moderna; Alinari 1598). Allmählich kommt aufsteigend teilnahmsvolles, reges Leben in die Umgebung. (cf. z. B. Giotto: die herrliche Kreuzigung in der Unterkirche von «San Francesco» zu Assisi.) Den höchsten Rekord menschlicher Teilnahme an dem qualvollen Kreuzestode des Menschensohnes aber erzielt fra Giovanni in seinen Fresken zu San Marco. Wie hier sein Dominikus, schmerzdurchbebt, das Marterholz umklammert, in vollster Sympathie mit Ketten sich geisselt, in höchster Ekstase zum Kreuze gleichsam aufschwebt, diese Intensivität des Gefühls ist unerreicht.

Bis zu einem Letzten und Höchsten ist diese Darstellung in der grossen Heiligenversammlung zu Füssen des Kreuzes im Kapitelsaale (s. Taf. VI) gediehen. Die ganze Kirche scheint hier in ihren hervorragendsten Vertretern zu erschütternder Klage versammelt. Rechts sind Kirchenlehrer und Ordensstifter gegeben: Dominikus, Ambrosius, Augustinus, Hyronimus, Franziskus, Bernard, Romuald, Benediktus, Gualbertus, Petrus Marthyr und Thomas von Aquin, links, neben der Gruppe der weinenden Frauen, die beiden Johannes und die Mediceer-Heiligen, Laurentius, Cosimo und Damian. Wie in Physiognomie und Haltung der Heiligen jede nur denkbare Art der Aeusserung warmen Mitgefühls, von ruhiger Betrachtung bis zum Ausbruch leidenschaftlichsten Schmerzes, zum Ausdruck gelangt ist, und mit welcher Wahrheit und Innerlichkeit, ist schon oft gerühmt, spottet aber jeder Beschreibung. Wie die Kirche im Allgemeinen so ist der Dominikaner-Orden noch im Besonderen mit dieser Kreuzigung in Zusammenhang gebracht: Auf dem die untere Umrahmung des Freskos bildenden Fries sieht man, in Medaillons, noch einmal St. Dominikus und zu beiden Seiten acht berühmte Dominikaner.[1] Aber nicht nur Kirche und Orden, nicht nur die Zeit n a c h dem Vorsöhnungsopfer auf Golgatha, auch die

[1] Links: Innozenz V, Kardinal Ugone, Paulus von Florenz, St. Antonin, Jourdan, Nikolaus, Remigius, Boninsegna, rechts Benedikt XI, Kardinal Giovanni Dominici, Pietro da Palude, Albert der Grosse, St. Raymundus, Chiaro da Sesti, St. Vinzenz Ferreri und der Märtyrer Bernard. Die Kanonisierten tragen Heiligenschein.

vorangegangene, Vorzeit und altes Testament, werden in dieser monumentalsten und tiefsinnigsten aller Devotionsdarstellungen zu demselben in Beziehung gesetzt. Der andere Teil des Rahmens nämlich bringt, durch fein gearbeitete Laubgewinde getrennt, — ebenfalls als Brustbilder — Patriarchen und Propheten, die eine Bandrolle mit auf das Leiden des Erlösers bezüglicher Inschrift halten.[1] Genau die Mitte zwischen den Propheten einnehmend und gerade über dem Kruzifixus ist das Sinnbild des Pelikans gegeben, der mit seinem Blute seine Jungen nährt, so auf den Herrn hinweisend, der sein Herzblut für die Seinen gab. Beigefügt ist der Spruch: «Similis factus sum pelicano solitudinis.»[2]

Ein anderes Werk, das alle den gleichen Stoff behandelnden Bilder früherer Künstler weit in den Schatten stellt und ein höchstes Zeugnis für das Kompositionstalent und die Gedankentiefe des fra Angelico sein dürfte, ist die «Kreuzabnahme», die sich ehemals in der Sakristei der Kamaldulenserkirche «Santa Trinita» befand und jetzt, — leider sehr übermalt, — in der Galleria Anticae Moderna (s. Taf. VII) aufgehoben wird. Giotto und seine Schüler haben, wie schon Crowe[3] erwähnt, die «Kreuzabnahme» nicht dargestellt. Die Sienesen, die den Stoff behandelten, knüpften, ohne wesentlich daran zu ändern, an ältere Darstellungen wie die in Santa Marta in Pisa, an der Kanzel von San Leonardo bei Florenz, des Meisters des Franziskus in Perugia, von Niccolo Pisano in «San Martino» zu Lucca an.[4] Solche sienesische «Kreuzabnahmen», wie z. B. das Dombild des Duccio und das Fresko in der Unterkirche zu Assisi, mögen unseren Künstler

---

[1] Ausser den 8 Propheten und Patriarchen gibt fra Giovanni noch, links unten, in gleicher Art, den Areopagiten, auf dessen Bandrolle der Spruch steht; «Deus naturae patitur.» Rechts unten ist die erythräische Sybille gebracht; die Inschrift bei ihr bezieht sich auf die Auferstehung; die lesbaren Worte bezeugen das: « . . morietur . . tribus diebus . . ab inferis recessus . . ad lucem veniet.» Die Inschriften der Propheten sind jedesmal in geistvoller Weise den alttestamentlichen Büchern entlehnt und zwar in der lateinischen Uebersetzung der Vulgata. Zu entziffern ist ungefähr folgendes: Daniel: «Post Edomades V„II et LXII occidet XPS.» Zacharias: « . . plagatus sum.» Jakob: «Ad . . descendisti, fili mi; Dormiens accubuisti ut leo. David: «In siti mea potaverunt me aceto.» Jesaias: «Vere languores . . . dolores meos.» Jeremias: « . qui transite per viam . . videte . . sicut dolor meus.» Ezechiel: «Exaltavi lignum humile.» Job: «Quis det de canibus et ut saturem.» —

[2] Der Vergleich mit dem Pelikan wurde damals gern gebraucht. So wurde er zur Charakterisierung des grossen Pädagogen der Renaissance, der am Hofe der Gonzagas zu Mantua lehrte, Vittorino da Feltre, häufig angewandt. cf. Burckhardt: «Die Kultur der Renaissance in Italien.» Leipzig 1898, I, 239.

[3] II, p. 218.

[4] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 451.

angeregt haben, den Stoff aufzugreifen und in Florenz einzubürgern. Aber, indem er die Komposition in freier Weise umgestaltete, erhob er sie — man darf es sagen — zu künstlerischer Vollendung. Eine bisher ungewohnte Harmonie und Symmetrie im Aufbau der ganzen Szene macht sich geltend. Das gleichschenkelige Dreieck, das man — Beissel macht schon darauf aufmerksam — von den untersten Gewandpartieen der an beiden Seiten des Kreuzes stehenden Leidtragenden nach der Inschrifttafel desselben hinauf konstruieren kann, die Diagonalen, die der Christuskörper mit dem Kreuzesholz, dann die mit der Kreuzabnahme beschäftigten Personen, den knieenden Jüngling einbeschlossen, ihrerseits wieder mit dem Christuskörper bilden, geben der ganzen Komposition eine Einheitlichkeit, wie sie sich nicht nur bei keiner früheren, derartigen Darstellung findet sondern wie sie auch in keinem anderen Werke unseres Meisters übertroffen wird. Nicht nur aber in der Anordnung zeigt sich fra Giovanni hier originell; auch die ganze Stimmung, die der Darstellung zu Grunde liegt, scheint eine andere. Während in der Kreuzabnahme der Sienesen schmerzliche Erregung, Unruhe und bewegte Besorgnis über die Bergung des geheiligten Körpers herrschen, kommt die Darstellung bei fra Angelico einer ruhigen, sanften, elegischen Klage um den unschuldig Gemordeten gleich, die wie der Schlussakkord einer Trauersymphonie, versöhnend, ausklingt. Sanftmut spiegelt das ganze Bild wieder. Mit welcher Ehrfurcht, und wie schonend leise heben die ergriffenen Jünger den Leichnam vom Kreuze herab, während Magdalene scheu mit ihren Lippen die Füsse des Heilandes berührt. In stummer Trauer, aber in das unabänderliche Schicksal ergeben, klagen links die heiligen Frauen. Rechts hat ein Jünger die Dornenkrone und die Nägel, die die heiligen Glieder durchbohrten, in Händen, und zeigt sie, selbst tief bewegt, den trauernden Gefährten. Der Symbolismus unseres Meisters verleugnet sich in dieser Nüance ebensowenig wie in dem die gerettete Menschheit symbolisierenden Jüngling, der rechts kniet und, obwohl gekrönt, schuldbewusst sich an seine Brust schlägt. — Der Christuskörper weist nicht nur in seiner das Erstorbene charakterisierenden Haltung, sondern auch, in der Anatomie, erhebliche Fortschritte gegenüber der Kunst des trecento auf. Auf unmittelbares Naturstudium weisen nicht nur das im Tode erblichene Antlitz des vom Kreuze Gelösten, das sich auf die linke Schulter neigt, und dessen Augen, obwohl geschlossen, den Ausdruck der Milde nicht verloren haben, und die Muskulatur, sondern auch Einzelnes wie das Aderngeäst an den Füssen, Details an den Knieen u. A. hin. Die diesbezüg-

lichen Errungenschaften seiner Zeitgenossen, besonders aber auch der Umstand, dass er den Körper des Gekreuzigten auf den Klosterwänden so oft darzustellen hatte, mussten unseren frate unwillkürlich dazu bestimmen, sein Augenmerk auch der Anatomie zuzuwenden. Wenn auch nicht Meistern wie Masaccio vergleichbar, zeigt er sich doch in einem Werke wie diesem ganz als Quattrocentist.

Ein neues Motiv brachte fra Giovanni in die Darstellung der «Kreuzabnahme», indem er dem Landschaftlichen eine bedeutende Rolle in Bezug auf die Stimmungswirkung zuwies, die Natur zur dargestellten Handlung in engste Beziehung setzt. Links vom Kreuze sehen wir umgrenzte, künstliche Gartenanlagen, einen massiven Turmbau, dann eine Stadtanlage, mit dicken Wällen und gedrängten Baulichkeiten, rechts schweift unser Blick zunächst von Baum zu Baum, dann von Bergesgipfel zu Bergesgipfel, in schier endlosen Reihen, bis in die Weite. Vielleicht ist es zu weit gegangen, wenn man sich fragt: Ist, links, die eng umzäumte, gleichsam eingekerkerte Natur nicht ein Hinweis auf die durch die Sünde gefangene, unerlöste Menschheit? Ist nicht, rechts, die unbegrenzte, freie Natur ein Hinweis auf die Befreiung der Menschheit durch den, der soeben von dem die beiden Naturansichten hier trennenden Kreuze abgenommen wird? Der Trauerakt selbst spielt sich auf einer blühenden, üppig spriessenden Wiese ab. Sieht man näher zu, so bemerkt man, wie das Blut aus den Wunden des Erlösers von dem Kreuzesstamm auf den Rasengrund herabrieselt. Dieser köstliche Balsam scheint es, wie Marchese bemerkt, zu sein, der den Boden befruchtet, und zu prangendem Grün tausendfältigen Samen hervorzaubert. So werden wir belehrt, wie der Tod Leben erzeugt, und zugleich, wie eng und unauflöslich die Beziehungen sind zwischen Gottheit und Natur.[1]

In seinem Gemälde der «Beweinung Christi» in der Akademie (s. Taf. VIII, Abb. 2) hat fra Giovanni einen anderen Moment gewählt als seine Vorgänger. Bei diesen ist es der der Beweinung, welcher der Grablegung unmittelbar vorausgeht, wie bei Giotto, oder die Beweinung ist mit der Grablegung verbunden wie bei den Sienesen und den Giottisten. Auf des frate Bild wurde der Leichnam

1 Für die Auswahl der Heiligen, die Angelico auf dem Rahmen des Bildes anbrachte, war ersichtlich irgend eine Beziehung derselben zum Kreuze mit massgebend, so bei Franziskus, der die 5 Wunden des Gekreuzigten empfing, bei Petrus und Andreas, die selbst den Kreuzestod erlitten. — Unten sind die drei Inschriften angebracht: «Plangent eum, quasi unigenitum, quia innozenz». — «Aestimatus sum cum descendentibus in lacum». — «Ecce quomodo moritur justus et nemo percipit corde».

soeben vom Kreuze abgenommen. An diesem lehnt noch die Leiter und einer der Jünger ist beschäftigt, den Leichnam in dem von den heiligen Frauen gehaltenen Linnentuche zurechtzulegen. Auf den früheren Darstellungen, auch bei Giotto, ist vom Kreuzesholze nichts sichtbar, wir befinden uns vielmehr an dem Orte, wo sich das Grab findet. Ist es nahezu auf allen ähnlichen Darstellungen mehr ein gewaltsamer, stürmischer Schmerz, der sich kundgibt, so ist bei fra Giovanni wieder die ruhige, sanfte, aber innige Klage der Grundakkord. Wer konnte vor fra Angelico mit so wenig Leidenschaft und Aufregung, in solcher Ruhe so tiefen, innerlichen Schmerz so wahr charakterisieren? Man beachte nur die Gesichtszüge der Mutter Jesu, die niedergekniet ist und das Haupt des Sohnes zart und doch so innig mit beiden Händen umfasst, mit welchem Blick treuester Mutterliebe, heissen Mutterschmerzes, sie den Erlöser beklagt. In Dämmerung trauert, dem Stimmungsganzen angepasst, die umgebende öde Natur, in die unheimlich dräuend die Stadtmauer Jerusalems hineinragt. Charakteristischer Weise betont fra Angelico das devotionelle Element, indem er auch Heilige und Selige späterer Zeit — den heiligen Dominikus, die heilige Helena und drei mit einem Strahlennimbus geschmückte Frauen [1] — an der Klage teilnehmen lässt.

Aehnlich, nur auf eine geringere Zahl der Leidtragenden beschränkt ist die Szene auf einem Zellenfresko in San Marco dargestellt. — Ein späterer Moment ist auf dem Silberschrank der Annunziata gewählt. Wir sehen im Hintergrund diesmal die Grabgruft, deren Thür weit geöffnet ist. Auch die Gruppierung und die Bewegungen der Beklagenden sind von den anderen beiden Darstellungen verschieden gegeben. Auf die landschaftliche Umgebung ist hier im Gegensatz zu fast allen anderen kleinen Schrankdarstellungen sehr viel Sorgfalt verwendet. — Ganz abweichend ist die «Beweinung» schliesslich auf einem als Angelico bezeichneten, kleinen Bilde in München dargestellt. Christus wird, vor dem Grabe stehend, von einem hinter ihm stehenden Heiligen gestützt. Maria und Johannes küssen ihm auf beiden Seiten die Hände. Auffällig sind die ganz anders geformte und gestellte Grabhöhle, der veränderte Christustypus, vor allem das im Glorienschein fehlende Kreuzessymbol. Sollte es sich hier nicht doch wohl um Schülerarbeit handeln?

---

[1] Diese waren also noch nicht kanonisiert. Als eine derselben, — wahrscheinlich an dem ihr beigegebenen Spruch XP̄O V,bV, Amor mio Crucifisso» — erkennt Marchese die selige Villana, von der die Bruderschaft, für die unser Meister das Bild malte, Reliquien besass.

Durch das Fresko: Christi Höllenfahrt in San Marco, auf welchem der Heiland den Altvätern in der Vorhölle erscheint und ihnen die Siegesfahne darreicht, wird man an das gleichartige Predellenbild des Duccio, das zur Majestas in Siena gehört, erinnert.[1] Während jedoch bei Duccio, wie auch auf dem Fresko aus der Schule des Pietro Lorenzetti in Assisi, Christus seinen Fuss dem Satan auf den Nacken setzt, widerstrebt es fra Angelico das Heilige mit dem Unheiligen in so enge Berührung zu setzen; Christus schwebt bei ihm aus der Ferne nieder, lichtumstrahlt auf weissen Wolken. Aehnlich ist die Szene auf dem Silberschrank gegeben. — An Stelle der «Auferstehung», deren Darstellung durch frühere Künstler, z. B. in der spanischen Kapelle zu Florenz oder gar auf dem Campo Santo zu Pisa zu hoch dramatischer Ausgestaltung gebracht ward, gibt unser frate den friedlichen Moment des Besuches der heiligen Frauen am Grabe. Der nach traditioneller Art auf dem erhöhten Sargesrande sitzende Engel belehrt sie und weist die nichts Gewahrenden nach oben, wo der siegreich Erstandene in einer Mandorla erscheint. Sankt Dominikus wohnt der Szene an. Auffallend ähnlich ist die Szene vom Sienesen Barna in der Kollegiatkirche zu San Gimignano dargestellt worden. Doch ist die vierte Frau, die sich, um hineinzuschauen, über den Sarg beugt und, wie geblendet, mit der Hand an die Augen fährt, eine von fra Giovanni erfundene Gestalt. — Ganz anders wie in San Marco ist die Szene auf dem Silberschrank gegeben. Aus des geöffneten Grabhöhle tritt ein Engel heraus, und unterweist die Frauen. — Von unvergleichlicher Schönheit ist das «Noli me tangere»: Christus erscheint der Magdalena, in San Marco. So sieghaft, in so durchgeistigter Majestät in Haltung und Bewegung war der Erstandene niemals zuvor aufgefasst worden. Mit einer ablehnenden und doch zugleich beschwichtigenden Bewegung wendet sich der Herr im Schreiten zu Magdalena zurück, die, wie schon bei Giotto in der Unterkirche zu Assisi, niedergekniet ist und mit beiden Händen eine demütig-sehnende Haltung einnimmt. Christus ist als «göttlicher Gärtner» charakterisiert, über der linken Schulter trägt er eine Harke. Und hiermit in Beziehung ist die Natur gesetzt. Die Felsenhöhle, vor der Magdalena kniet, befindet sich in einem sorgsam gepflegten Garten, der aufleuchtet in Blüten- und Blumenpracht. Die Auferstehung der Natur folgt der Auferstehung des Herrn.

Himmelfahrt und Pfingstfest sind nur auf den

---

[1] Zu diesem Vergleich mit Duccio kommt schon Beissel.

Schrankthüren dargestellt. Für Angelico sind auf ersterem Bilde die räumliche Anordnung der emporblickenden Apostel in einem Kreise, die vielen Rückenansichten wieder charakteristisch. Der älteren Kunst entlehnt ist das Motiv, dass von dem emporschwebenden Christus nur wenig, nur noch die unterste Gewandpartie auf einer Wolke sich zeigt. Merkwürdig hiervon sticht das Pfingstfest ab. Hier wo die rundliche Gruppierung der Jünger in der Tradition, z. B. bei Giotto in der Arenakapelle vorlag, gibt sie der Maler nicht. En face sehen wir die Köpfe der Apostel, in der Mitte in halber Gestalt, Maria, über einer Mauer hervorlugend. Zu Häupten aller schwebt in Gestalt feuriger Zungen der heilige Geist. Vor der Mauer stehen fünf Männer in ausgesprochen fremdländischer Tracht, ein Hinweis auf die Pfingstverheissung des Sprechens in verschiedenen Sprachen, was auch der unten beigefügte Spruch andeutet. Die ganze Konzeption ist ungemein originell.

Den Abschluss der grossen Schilderung von der Erlösung des Menschengeschlechts bilden auch für fra Angelico die «Darstellungen des jüngsten Gerichts». (Uffizien, s. Taf. IX, Berlin, Villa Corsini zu Rom, Silberschrank, Akademie.)[1] Auch hier bewährt sich seine reiche, schöpferische Fantasie. Dantes Schilderungen in der «Divina Commedia», die grossen Freskodarstellungen im Campo Santo zu Pisa und Santa Maria Novella waren dem Künstler sicher bekannt. Mehr oder minder starke Anklänge an traditionell Gegebenes und besonders an diese Werke[2] finden sich denn auch in den Bildern des fra Giovanni wieder. In der allgemeinen Anordnung für seine Gerichtswiedergabe fand unser frate das Vorbild in Pisa. Aber nur in der ihm seiner ganzen Natur nach so unsympathischen Höllenschilderung, hält er sich sehr genau an das Muster auf dem Campo Santo, wie schon Supino festgestellt hat.[3] Auch das Motiv der Auferstehung aus den Gräbern und damit in Verbindung die beiden, die Posaunen des jüngsten Tages blasenden Engel fand er dort vor. Der Engel mit dem Kreuzessymbol zwischen den beiden Bläsern ist dagegen seine eigene Zuthat.[4] Das Motiv, die Engel als Geleiter der

[1] Die beiden, grösseren Darstellungen in den Uffizien, und zu Berlin unterscheiden sich hinsichtlich der angewandten Hauptmotive gar nicht; auf die kleineren wird noch zurückgekommen.

[2] cf. Jessen: Die Darstellung des Weltgerichts, Berlin 1883, ferner Thode, «Franz von Assisi», p. 457 ff. und Kraus, Geschichte der christl. Kunst, II, 1, p. 373 ff.

[3] «Beate Angelico», p. 61.

[4] Aehnlich halten allerdings in Giottos Fresko der Arenakapelle unterhalb des Richters zwei Engel ein mächtiges Kreuz. Ob Angelico in Padua war?

Seligen zu geben, das unser Künstler zu höchster Feinheit der Darstellung brachte, gibt bereits Giotto, in der Arenakapelle[1] und nach ihm Orcagna, dem Angelico gefolgt sein mag.[2] Die Engelsglorie um Christus zeigt den Einfluss der Sienesischen Maler, die bei Bildern der Himmelfahrt Mariä Christus immer in Mandorla, von reichem Engelkranz umschwärmt, erscheinen lassen. So verwertete unser Meister für seine Gerichtsbilder wohl wichtige Erscheinungen der früheren Kunst, aber doch als ein frei Schaffender, der von einer sklavischen Anlehnung an bestimmte Vorbilder nichts weiss.

Schon die Auffassung des Weltenrichters weicht von jener Orcagnas in Santa Maria Novella und in Pisa ab. Nicht das Gefühl des Zornes wie in Pisa, oder des Schmerzes über die ewig Verlorenen wie bei Orcagna ist dem Antlitz Christi aufgeprägt, der milde Richter, der an der Freude der Seligen teilnimmt, erscheint uns bei fra Giovanni.[3] Am nächsten kommt er in dieser Auffassung Giottos Werk in der Arenakapelle zu Padua, ebenso in einem anderen Punkte: Auf dem Bilde zu Pisa und in der Paradiesesdarstellung in Santa Maria Novella sitzen Christus und Maria, wie gleichberechtigt, nebeneinander. Bei fra Giovanni nimmt die Mutter des Herrn zwar auch einen Vorzugsplatz ein, aber ferner gerückt, weiter nach unten. Christus erhält hierdurch, wie bei Giotto, die alles beherrschende Stellung.

Der augenscheinlichste Vorzug in den Gerichtsbildern des frate gegenüber jenen seiner Vorgänger ist die grössere Einheit und Geschlossenheit der Komposition. Die Heiligen sind nicht mehr flächenhaft, nach den Seiten hin aneinander gereiht; auch schiebt sich nicht mehr einförmig, parallel Reihe hinter Reihe, sondern mit einem Sinn für Perspektive und Raumgestaltung begabt, hinter dem der seiner Vorgänger weit zurücksteht, bringt fra Giovanni die Komposition, sie in der oberen Gruppe zu einem Halbkreis zurundend, zu einem verbundenen Gefüge, dessen kunstvoller Bau dem Meisten selbst was die

[1] cf. Thode, Giotto, Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig. 1899. p. 124. Auf S. 118, ebenda, ist eine gute Detailansicht des Engelsgeleites gegeben.

[2] Interessant ist auch, dass fast zur selben Zeit und in ähnlicher Weise wie der engelgleiche Italiener der sinnige Kölner Meister, Stephan Lochner, das Engelsgeleite bringt, dem sich dann noch ein weiterer Nordländer, Memling, anschliesst. In der italienischen Plastik bringt schon Lorenzo Maitani in seiner Portalplastik am Dome zu Orvieto Motive wie Engelsgeleite, Auferstehung der Toten, auch Engel, die Mönche zum Gebet auffordern.

[3] Besonders in den Uffizien; nur die kleine Darstellung in der Galleria Corsini sucht den Richter auch mit den Verdammten geistig in Zusammenhang zu bringen, allerdings weniger im Gesichtsausdruck als in der ganzen Haltung besonders der Arme.

anderen Künstler des Quattrocento in dieser Beziehung geleistet haben, überlegen ist.

Dieses Streben nach grösserer formaler Einheit findet sein Gegenstück gleichsam in der einen seligen Grundstimmung, die trotz der Vielheit der Gestalten, trotz der Dreiheit der Darstellung — Richterspruch, Himmel und Hölle — in wunderbarer Harmonie erklingt. Wohl malte fra Giovanni, um seinen Auftraggebern Genüge zu thun, allgemein gesprochen, das «jüngste Gericht». Aber nicht der Richterspruch, noch weniger die Höllenschilderung, an die der Künstler nur mit Widerstreben ging, und die uns kalt lässt, sondern nur die Paradiesesstimmung drückt seinen Darstellungen den Stempel auf; diese sind gleichsam nur Verkörperung eines Strebens nach Vereinigung, ja eines Sich-Eins-Fühlens mit dem Höchsten. Die Freude, mit der die Engel nach oben weisen, die Sehnsucht, mit der die aus den Gräbern Erstandenen nach oben blicken, der holde Reigen, in dem sich, Engel an Engeln, Selige an Seligen nach oben schwingen, alles dies klingt zu dem einen Grundakkord zusammen: «Sursum corda!» Und aus dieser Stimmung schöpft er die wundervolle Erfindung des Reigens der Seligen und der Engel eine der herrlichsten Erfindungen der Kunst aller Zeiten.[1]

Aus vorahnendem Empfinden gestaltet er die selige mystische Vereinigung von Gottheit und Mensch in der Umarmung des Engels und des Mönches, die später Boticelli in seiner von Savonarolas Geist inspirierten Geburt Christi zu London aufgenommen hat.[2]

Mit dieser hohen Freude am Himmlischen vereint sich nun bei fra Angelico eine andere, die wir schon auf vielen seiner Werke ausgeprägt fanden, die aber bei den Gerichtsdarstellungen von keinem früheren Künstler auch nur angedeutet wurde, die hohe Freude an der Schönheit der Natur. Von diesen blühenden Wiesen mit ihrem reichen Blumenflor, der mit Liebe und Sorgfalt bis ins kleinste Detail ausgearbeit ist, möchte man, ein Wort Michelangelos variierend, sagen: sie sind wahrlich wert der Weg zu den Pforten des Paradieses zu sein. Und diese Stimmung seliger Freude findet endlich noch ihren Ausdruck in der Harmonie leuchtender Farben, die, reich mit Gold

---

[1] Supino, Beato Angelico, p. 78 weist bezüglich dieses Reigentanzes, treffend auf ein Gedicht von Jakopone da Todi hin.

[2] Auch auf einem italienischen Kupferstiche des Jüngsten Gerichtes aus dem Quattrocento (Baldini?) findet sich das Motiv wiederholt. Interessanter Weise bringt es ferner der Deutsche, Stephan Lochner, einmal auf seinem bereits erwähnten Bilde in Köln.

gemischt, in den verschiedensten Nüancen von einem dunkleren, oder besser gesagt, weniger hellen, sanften Ton zu einem helleren, lichteren allmählich übergehen.[1]

Den Darstellungen des jüngsten Gerichtes reiht sich die miniaturhaft fein ausgeführte Predelle mit dem triumphierenden Christus, umgeben von schier zahllosen Engeln und Heiligen, in der Nationalgalerie zu London an. Ein Unendliches an Seligkeit und Anbetung, — der Himmel Orcagnas erscheint wie tot dagegen — ist in diesem Werke zusammengefasst. Der Dominikanerorden ist unter den Seligen demonstrativ stark vertreten. Dass das Bild in einem Gedankenzusammenhang mit dem Fresko in der spanischen Kapelle steht, ist daher sehr wahrscheinlich.[2]

Und zum dritten Male öffnet sich uns das himmlische Bereich : in den Bildern der «Krönung Mariä».[3] Hier wie dort gibt himmlische, beseligte Freude den Grundton an. Während aber bei den Gerichtsbildern abweichende Stimmungsmomente wie Richterspruch und Höllenpein gewaltsam in den Hintergrund gedrängt werden mussten, durfte auf den Krönungsdarstellungen höchstes Glück rein und unumschränkt walten. Engelmusik ertönt berauschend. Wunderbarer Rhythmus lebt in den schwebenden Bewegungen der Engelsscharen, die ihre Königin bejubeln. Und wie die Gerichtsbilder an Einheit und Geschlossenheit der Komposition alle früheren gleichartigen Darstellungen übertreffen, so auch die «Krönungen Mariä». Dies erreichte der Künstler dadurch, dass er die umgebenden Heiligen halbkreisförmig in die Tiefe komponierte und von den dem Beschauer zunächst knieenden Gestalten die Rückenansicht gab. Auch bedient sich fra Giovanni gelegentlich — auf dem Reliquiar des Maso, mit besonders gutem Gelingen aber auf dem Bilde im Louvre — eines weiteren, neuen Motivs, die Einheit herzustellen. Er lässt die Jungfrau etwas unterhalb Christus knieen und zieht so durch die Linienführung, durch die Verteilung von Licht und Schatten und durch den harmonischen

---

[1] Das kleine jüngste Gericht in der Villa Corsini, das besonders auch in der Geschlossenheit der Komposition ganz der Art unseres Meisters auf den beiden grossen Bildern zu Florenz und Berlin entspricht, ist wohl sicher von seiner Hand, andere kleine, die man ihm zuschrieb, wie auch das auf dem Silberschrank der Annunziata, mit flächenhafter, steifer Reihengliederung, die kaum an Orcagna heranreicht, sind nicht von ihm.

[2] Der ziemlich ausdruckslose Christus als Weltenrichter im Dom zu Orvieto sei hier nur erwähnt, ebenso der segnende Christus in Pisa.

[3] In den Uffizien, im Louvre, auf dem Reliquiar des Maso, Silberschrank, Akademie. Unterschiede werden noch hervorgehoben.

Fluss der Längsfalten des nach oben sich zuspitzenden, blendend weissen Gewandes Mariä den Blick des Beschauers von den zu Füssen der Jungfrau gruppierten Heiligen zu den in hellsten Tönen strahlendem Haupte Christi unwillkürlich empor. Auf den Krönungen in den Uffizien, in San Marco und auf dem Silberschrank der Annunziata verzichtet der Meister auf diese Nüance und gibt Maria in der traditionellen Weise, sitzend. Er verbindet aber auch mit dieser herkömmlichen Art der Wiedergabe ein neues Moment. Auf den Krönungsbildern früherer Meister schaut die Geehrte wie beschämt, wie solcher Gnade unwürdig zu Boden, auf dem Bilde in den Uffizien blickt sie auf ihren Sohn mit einem dankbaren Blicke, voll warmer mütterlicher Zuneigung.[1] Der innige und gefühlswarme Zug, der in Jesus und Maria nicht nur den Himmelsbeherrscher und die zur Hoheit Erhobene, sondern auch Sohn und Mutter erkennen lässt, ist ein erst von fra Angelico neu eingeführtes Motiv der Beseelung. Auf dem Bilde zu Florenz fügt der Heiland noch einen Edelstein in die bereits auf dem Haupte der Madonna strahlende Krone, auf jenem im Louvre und in San Marco hält er diese schwebend über ihrem Haupte; auf dem Reliquiar befestigt er sie mit beiden Händen. Alle diese Motive waren bereits durch die Tradition gegeben. Die Form der Krone weicht nur bei dem Fresko in San Marco von der üblichen ab und sieht mehr einer Tiara ähnlich.

Die erste beglaubigte Darstellung der «Krönung Mariä» ist Torritis Mosaik in Santa Maria Maggiore zu Rom vom Jahre 1295.[2] Doch erst Giotto auf dem fünfteiligen Altarbild der Capella Baroncelli in Santa Croce zu Florenz gibt die für später vorbildliche Darstellung. Schon bei ihm haben wir den Eindruck einer fast weltlichen, rein höfischen Feier. Bald überwiegt der Charakter des durch die Anwesenheit des ganzen himmlischen Hofstaates ausgeprägten Zeremoniells alle anderen Gesichtspunkte der Darstellung. In diesem Sinne gleichen sich alle Krönungen der Simone Martini, Lippo Memmi, Ambrogio Lorenzetti, der Bernardo di Firenze, Niccolo di Pietro Gerini und Orcagna. Wiederum ist es zuerst Lorenzo Monaco mit seiner Krönung Mariä in den Uffizien, der — trotzdem auf musizierende Engel und triumphierende Heilige keineswegs verzichtet wird, — dem himmlischen, mystischen Charakter, den die Krönungen des fra Angelico tragen,

---

[1] Hierauf macht in anderem Zusammenhange schon Supino, «Beato Angelico» p. 74 aufmerksam.

[2] cf. Thode, «Franz von Assisi», p. 475.

am nächsten kommt. Mehr aber als bei unseres Meisters «Krönungen» im Louvre und in den Uffizien kommt diese mystische Stimmung auf dem Reliquiar des Maso (s. Taf. X, Abb. 2) und auf dem Fresko in San Marco (s. Taf. X, Abb. 3) zum Ausdruck. Auf ersterem spielt sich die Krönung auf aussergewöhnlich hohem Throne, zu dem zahlreiche Stufen führen, ab. Die weit unten knieenden Heiligen scheinen hier mit dem Akte in keinem Zusammenhange zu stehen; es ist ihnen nur vergönnt, gleichsam in einer Vision die heilige Handlung zu schauen. Wie die Weihrauchwolken, die den Gefässen der beiden sie mächtig schwingenden Engel entschweben, scheint ihr entrücktes Schauen bis zur höchsten Stufe des Thrones zu dringen, wo Christus die feierliche Handlung vollzieht. Weiss umgibt der wallende Mantel das weisse Gewand des priesterlich erscheinenden Heilandes; weissblondes Lockenhaar umkränzt das auffallend jugendliche Haupt, auf dem in hellsten Tönen die Krone glänzt. Die Gesichtszüge muten uns fast weiblich an.[1]

Auf dem Fresko in San Marco ist alles an die herkömmliche zeremonielle Ausgestaltung dieser Szene Gemahnende absichtlich vermieden. Kein glänzender Hofstaat, keine Engelsmusik! Nur sechs knieende, heilige Mönche, mit gleichen, feierlichen, verehrenden Gesten sind Zeugen.[2] Der krönende Christus und die Madonna von langen weissen Gewändern umwallt, in weisse Wolken gehüllt, erscheinen hier wie in einer Vision. Die höchste Verklärung dieses Vorganges ist erreicht.

Zum Schlusse sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass von den fünf Darstellungen der Krönung Mariä, die fra Giovanni geschaffen hat, nicht eine der anderen gleicht. Jedesmal sind andere Motive gebracht, andere Gesichtspunkte hervorgehoben, andere Gruppierungen gewählt. Der Reichtum der Gedanken, der hohe künstlerische Wohllaut, der allen diesen Darstellungen, obwohl sie alle verschieden sind, in gleicher Weise inne wohnt, zeigt seine hohe Befähigung

[1] Man möchte das Antlitz Christi hier für bartlos halten, aber sonst gibt fra Angelico Christus immer bärtig; auch bei dem ziemlich ausdruckslosen und keineswegs weiblich, wenn auch milde erscheinenden Christuskopfe des jüngsten Gerichts in den Uffizien entdeckt man bei genauem Zuschauen leichten Flaum. — Boticelli und Michelangelo geben bekanntlich auch gelegentlich — merkwürdiger Weise gerade in ihrer letzten, innerlich religiösesten Lebensperiode — Christus bartlos.

[2] Selbst diese wenigen Zeugen fehlen auf einer kleinen, sehr an das Fresko in San Marco erinnernden «Krönung» des frate in der Akademie. Hier sind Christus und Maria ganz allein.

zur Wiedergabe gerade dieses Themas wie vielleicht kein zweiter Künstler.

Schliessen wir hier die anderen Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau an, so haben wir kleine Predellenbilder darstellend Tod, Grablegung, Totenfeier und Himmelfahrt Mariä, (zu Florenz, zu Cortona, Madrid, bei Mr. Fuller-Maitland und Lord Methuen in London) zu erwähnen. In Cortona ist die Grablegung, in den Uffizien die Totenfeier dargestellt. Auf ersterem Bilde wird Maria gerade von vier Personen, in Anwesenheit trauernder Freunde, in das Grab gelegt. Subtiler und feinsinniger ist die florentiner Komposition (s. Taf. X, Abb. 1).[1] Maria ist hier im Freien aufgebahrt, in weiter Natur, in der Trauerweiden gleichsam den Ton zur Stimmung abgeben. Mächtige Kandelaber mit brennenden Kerzen umgeben die Bahre. Trauerzeremonien, wie sie dem Ritus der Kirche entsprechen, werden von den zwölf Aposteln unter Assistenz von Engeln abgehalten. Christus steht in Mandorla als Himmelskönig — in Cortona ohne Mandorla, weniger hevorragend — am Totenbett der Mutter und hat ihre Seele in Gestalt eines Kindes, das er auf dem Arme trägt, bereits zu sich genommen, um gleich mit ihr in jene höheren Sphären zu schweben. Das Motiv, der Seele in Gestalt eines Kindes Verkörperung zu verleihen, ist nicht neu. So lässt — worauf Thode schon aufmerksam macht — Giotto in der Arenakapelle zu Padua dem gen Himmel schwebenden Christus «aus langer Gefangenschaft befreite Patriarchen in kindlicher Gestalt und beflügelte Kinderseelen folgen».[2] War es auch Giotto, der dieses Motiv zuerst in Zusammenhang mit dem «Tode Mariä» gebracht hat? Seine beiden Behandlungen des Stoffes in Ognisanti und der Capella Tosinghi zu Santa Croce sind uns nicht mehr erhalten. Wir sind diesbezüglich auf den Bericht des Vasari angewiesen. Von Giottos Werk in Santa Croce sagt er: «Nella morte poi di essa Nostra Donna sono gli Apostoli ed un buon numero d'Angeli con torchi in mano, molto belli».[3] Hier erwähnt Vasari also von dieser Nüance nichts. Dagegen schreibt er betreffs des Gemäldes in Ognisanti: . . . . . dentro la quale era la morte di Nostra Donna con gli Apostoli intorno e con un Cristo, che in braccio l'anima di lei riceveva.[4] Orcagna von dem man annehmen möchte, er hätte das Motiv von Giotto über-

[1] Das betont schon Wingenroth im Rep. f. Kw. 1898, p. 436.
[2] Thode, «Giotto», p. 119.
[3] Vasari, vite, editione Milanesi, Florenz 1878, p. 374.
[4] ebenda, p. 397.

nommen, bringt es in seiner plastischen Wiedergabe des Themas am Tabernakel von Or San Michele nicht.[1] Dagegen finden wir es durchgängig bei den Sienesen, so bei Duccio, Fredi, Bartolo in ihren Darstellungen des Vorwurfes. Erinnert sei, dass schon bei dem Christus in Mandorla auf den Gerichtsbildern des frate der sienesische Einfluss gerade dieser Darstellung nachgewiesen wurde. Schliesslich deutet, auf der letzten Abteilung des dreigeteilten Bildes im Besitze des Lord Methuen, die Glorie der von zwanzig tanzenden und musizierenden Engel umschwärmten Himmelskönigin darauf hin, dass eben jene sienesischen Darstellungen der Himmelfahrt Mariä, bei welchen der Freudenrausch der Himmelsbewohner über die Ankunft der Erkorenen das Hauptmotiv bildete, auf den Meister nicht ohne Einfluss blieben.

Die Darstellungen Mariens mit dem Jesusknaben auf dem Schosse mögen den Abschluss unserer Betrachtungen bilden.[2] Keine, auf der warme Mutterliebe nicht rührenden Ausdruck fände; ein inniger Blick echter mütterlicher Zuneigung ruht immer auf dem Knaben. Mag die hohe Anmut, die uns aus dem Antlitz von Angelicos Madonnen entgegenstrahlt, bei Orcagna, dem Florentiner, uns Vorbilder finden lassen, die Innigkeit, die alles aufopfernde Hingebung, wie sie fra Giovanni zum Ausdruck bringt, ahnen wir eher bei den sienesischen, speziell bei Ambrogio Lorenzettis Madonnen. So in der rührenden mater nutriens in «San Francesco» zu Siena, auf dem ansprechenden Bild Ambrogios in der Akademie daselbst, wo das Kind sich so innig an die Wange seiner Mutter schmiegt, ein Motiv, das auf unseres Meisters Madonnen della stella und von Mugello wiederkehrt. So innig nun aber auch die Beziehungen zwischen Mutter und Kind auf Angelicos Bildern erscheinen, so tragen diese doch sämtlich einen gehaltenen, feierlichen Charakter. Auch wenn die Göttlichkeit des Kindes nicht wie z. B. auf den Werken zu Perugia (s. Taf. XI, Abb. 1) und der Linaiuoli, auf dem Altarbild und dem Fresko zu San Marco, dadurch angedeutet wird, dass der Jesusknabe mit dem rechten Händchen segnet, auch wohl die Weltkugel trägt, oder wie in der Akademie zu Florenz und Turin, eine Schriftrolle mit auf seine Gottheit bezüglichen Worten hält — Ego sum lux mundi . . und Discite a me — so verleiht doch schon

[1] Wohl aber kommt es in der deutschen Plastik vor und zwar bereits im 13. Jahrhundert in einer Darstellung des Todes Mariä am Südportale des Münsters zu Strassburg.

[2] Berlin, Cortona (zweimal) Fiesole, Florenz: Akademie (viermal) San Marco (dreimal), Uffizien, Frankfurt am Main, Parma, Perugia, Petersburg, Rom, Turin.

der Umstand, dass fra Angelico die Madonna durchgängig von Engeln umschwärmt oder von Heiligen umgeben darstellt, seinen Marienbildern einen hieratischen Zug.[1] Diese reiche Anbringung von jubilierenden und musizierenden Engeln und — speziell auf den Altarwerken von Cortona und Perugia — auch von Blumen besonders Rosen in Körben und Vasen auf Angelicos Marienbildern weist wieder auf Sienesische Gemälde hin, wo Engelsjubel und Blumenpracht, man möchte sagen, einen integrierenden Bestandteil ausmachten, wenn es galt die Himmelskönigin in der Malerei zu verherrlichen. Die ernstere und wuchtigere florentiner Kunst dagegen verzichtete auf solche Pracht und beschränkte sich auf Weniges. Diese Richtung scheint denn auch bei fra Giovanni in seinen letzten grossen, am meisten unter florentinischem Einfluss stehenden, monumentalen Madonnendarstellungen von Annalena und auf dem Korridor von San Marco gesiegt zu haben. Auf dem Mugellobilde stehen allerdings zwei Engel hinter dem Throne der Madonna, aber völlig nebensächlich, ganz im Hintergrunde, das vertiefte, geistige Leben, das auf den Physiognomieen der Heiligen spielt, nimmt unser Interesse ganz in Anspruch. In dieser Erscheinung wäre vielleicht ein wichtiges Moment für die Datierung der Madonnen des frate gegeben. Der himmlische Glanz, das Blumenreiche, Prächtige, der Engelsjubel, kurz die sienesische Atmosphäre, treten mit der Zeit immer mehr zurück, das Verinnerlichte, Ausdrucksvolle, in den umgebenden Heiligen — ich komme später noch hierauf — rücken dagegen immer gebietender in den Vordergrund.[2]

Was die Erfindung im Einzelnen betrifft, so stammen die Motive des auf dem Schosse der Mutter stehenden Kindes, des mit dem rechten Händchen segnenden, und des mit der Schriftrolle in seiner Hand, alle aus Siena, wo wir sie früher und allgemeiner als in Florenz

---

[1] Nicht nur auf den grösseren Altarwerken, welche die sog. thronende Madonna darstellen, sondern auch auf den Bildchen zu Rom, Parma, in dem Hospital von Santa Maria Nuova zu Florenz und zu Frankfurt a. M. finden wir Maria in der Gesellschaft von Engeln, Heiligen oder beiden zusammen. Nur auf den kleinen Marienbildern zu Turin und in der Akademie zu Florenz fehlt die Begleitung. Dafür wird hier bei der Darstellung des Christkindes und durch die Spruchrolle die Göttlichkeit besonders betont.

[2] Hiermit stimmte im wesentlichen die von Wingenroth im Rep. f. Kw. 1898 p. 432 gegebene Madonnendatierung überein, mit dem einen Unterschied, dass die ganz sienesisch gehaltenen Madonnen zu Cortona und Perugia, entgegen Wingenroth, doch vorflorentinisch wären. — Die nicht weniger subtil gearbeiteten Krönungs- und Gerichtsbilder des frate, die auch sienesische Prachtliebe athmen, fielen dann ebenfall vor 1436. So setzt sie auch Supino, Beato Angelico, p. 76 allerdings ohne nähere Begründung, an. Jedenfalls stimmt dies vortrefflich zu meiner Theorie.

angewandt sehen. Zuerst finden wir sie bei Simone Martini und Lippo Memmi, der fast regelmässig das Kind so darstellt, in San Agostino zu San Gimignano sogar stehend bei der mater nutriens. Auch Lorenzo Monaco spielte, wie es scheint, eine Vermittlerrolle zwischen Siena und Florenz. Die Sienesen waren es ferner, die mit besonderer Vorliebe das Kind entkleideten und ihm nur in einem leichten, weissen Tuche eine scheinbare Hülle gaben. Die Verwendung dieser Motive nun scheint nicht an eine bestimmte Periode der Thätigkeit fra Giovannis gebunden. Er verwertet sie beliebig während seines ganzen Lebens, bald sitzt das Kind, bald steht es auf der Mutter Schoss; bald ist es ganz bekleidet, bald in zarter Hülle, bald ganz nackt. Vergleichen wir z. B. den Jesusknaben auf dem Fresko der Madonna mit Heiligen im oberen Korridor zu San Marco (s. Taf. XII) mit dem auf der «Madonna von Mugello» (s. Taf. XI, Abb. 2), also auf zwei Werken, die, wie ein stilkritischer Vergleich ergibt, zur selben Zeit entstanden sein müssen. Beidesmal lächeln uns die treuen Augen aus dem goldenen Lockenköpfchen gleich lieb und herzig an, aber hier segnet uns das göttliche Kind, dort umhalst der Knabe liebreich seine Mutter, hier ist er ganz bekleidet, dort zeigt er uns ganz unverhüllt den entzückenden Liebreiz seiner kleinen Glieder.[1]

Dass für die Idee der thronenden Madonna unseres Meisters der Sienese Duccio massgebend war, nimmt nicht Wunder, da dieses Künstlers Majestas im Dome zu Siena ja von entscheidender Bedeutung für die ganze folgende Zeit war. Fra Angelico aber gibt bei seiner Darstellung der Himmelskönigin mit umgebenden Heiligen wiederum in abschliessender Vollendung die Lösung eines Problems, an dem das Trecento nur vorbereitend gearbeitet hat. Das später in Florenz fast typisch werdende Motiv der Anordnung der thronenden Madonna vor einer Ballustrade oder Mauer, hinter welcher Bäume emporragen, erscheint zum ersten Male wohl bei fra Giovanni und dürfte in seiner reichen, bei jeder Darstellung so gern einen Zusammenhang mit der Natur suchenden Fantasie ihren geistigen Urheber haben. Die Verwertung eines baldachinartigen Teppichs im Hintergrunde aber, die uns in Bildern der Uebergangszeit vom 14. zum 15. Jahrhundert und auch in der Plastik dieser Epoche (Meister der Pellegrinikapelle,

[1] Es dürfte daher wohl nicht angehen, die Bekleidung des Christkindes zu einem Anhaltspunkt für Datierungen von Werken unseres Meisters, wie man das wollte, zu machen. Auf dem Fresko in San Marco, das vor 1443 sicher nicht entstanden und gewiss kein Frühwerk ist, ist doch das Kind bekleidet. cf. Wingenroth, «Beiträge zur Angelico-Forschung» im «Rep. f. Kw. 1898».

Portallünetten und Hochaltar des Domes zu Arezzo, u. a.) begegnet, scheint wieder auf die Sienesische Kunst hinzuweisen, wo sich das Motiv lange erhält. Man vergleiche z. B. ein Bild, die Geburt Mariä darstellend, des Sienesen Sassetta zu Asciano, das als Krönung eine Madonna zeigt, hinter der Engel einen Teppich ausgebreitet halten.

Endlich darf für die stehende Madonna (Madonna della Stella), die wir in der früheren Malerei nicht finden, auf plastische Vorbilder, wie die Marienfiguren des Meisters der Pellegrinikapelle hingewiesen werden.

Was die «Madonna mit Heiligen» betrifft, so erscheint bei fra Giovanni als charakteristisch, dass nur sehr selten zwischen den Heiligen und Maria eine direkte Beziehung hergestellt ist. Die heilige Jungfrau thront gleichsam nur als himmlischer Schutzgeist religiöser Kontemplation und geistigen Strebens, in ihrer Mitte; denn, was wir auf den Physiognomieen der umgebenden Heiligen lesen, ein unbeeinflusstes, nur die Wahrheit suchendes Forschen, ein tiefes Reflektieren über die sich ergebenden Probleme, ein Sichhineinversenken in das Heilige, ein begeistertes Eintreten für dasselbe wird uns als vorbildlich gelehrt. Eine solche Veranschaulichung christlichen Wesens, ein grosses Fresko der Madonna mit Heiligen war das letzte Werk, das fra Angelico in Florenz schuf (s. Taf. XII), es war die Abschiedsgabe an seine Genossen und Freunde von der Stätte jahrzehntelangen Wirkens, eine Mahnung mit ihm das Christentum in der Tiefe der eigenen Brust zu finden.

Dieser Aufforderung zu folgen, insofern sie eine tiefere Ergründung der Wesenseigentümlichkeiten der Kunst des Angelico enthielt, war auch dieser kunstgeschichtlichen Untersuchung Zweck. In wie engem Rahmen sie auch nur angestellt wurde, eines ergab sich doch: Fra Giovanni Angelico da Fiesole war kein Meister, für den die Tradition nur im beschränkten Sinne massgebend war; nur soweit es seiner ausgeprägten Individualität und seinem mystischen Empfinden entsprach, knüpfte er an sie — und zwar dann zumeist an sienesische Auffassung — an; meistens aber gestaltete er Ueberliefertes ganz frei um und erhob Unvollkommenes zu künstlerischer Vollendung. Ja, sein starkes Gefühl, sein tiefsinniger Geist und die mystische Wechselwirkung von Beiden, die zum Symbolischen drängte, bewogen ihn in höherem Grade, als irgend einer seiner Zeitgenossen in Florenz, sich erfinderisch auf dem Gebiete der christlichen Vorstellungen zu bewähren. Indem er, von dem Historischen sich befreiend, den reinen Gehalt christlicher

Vorgänge erfasste, entdeckte er zahlreiche neue künstlerische Motive und Beziehungen, die seinen Werken einen hohen Gedankenwert verleihen, ja eine ganz einzigartige Stellung in der italienischen Kunstgeschichte zuweisen. Blieb er hinter den grossen florentiner Neuerern in der Schöpfung neuer künstlerischer Prinzipien zurück, so überragt er sie als Erfinder auf dem Gebiete der Darstellung christlichen Stoffes.



SAN MARCO, KLOSTERHOF: KRUZIFIXUS MIT DEM HEILIGEN DOMINIKUS.

(Nach Originalphotographie der Gebr. Alinari zu Florenz).



ABB. 1. UFFIZIEN: VERMÄHLUNG MARIAE.



ABB. 2. SAN MARCO: GEBURT CHRISTI.



ABB. 3.
UFFIZIEN: ANBETUNG DER HEIL. DREI KÖNIGE.



ABB. 4.
SAN MARCO: ANBETUNG DER HEIL. DREI KÖNIGE.

(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



ABB. 1. CORTONA: VERKÜNDIGUNG MARIAE



ABB. 2. SAN MARCO (ZELLE): VERKÜNDIGUNG MARIAE.

(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



ABB. 1. SAN MARCO: TAUFE CHRISTI.



ABB. 2. SAN MARCO: GEBET CHRISTI AUF DEM ÖLBERG.

(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



ABB. 1. SAN MARCO: VERKLÄRUNG.



ABB. 2. SAN MARCO: VERRAT DES JUDAS.



ABB. 3. SAN MARCO: VERSPOTTUNG.

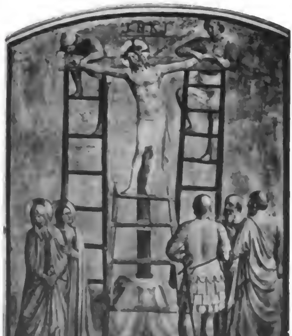


ABB. 4. SAN MARCO: KREUZANNAGELUNG.

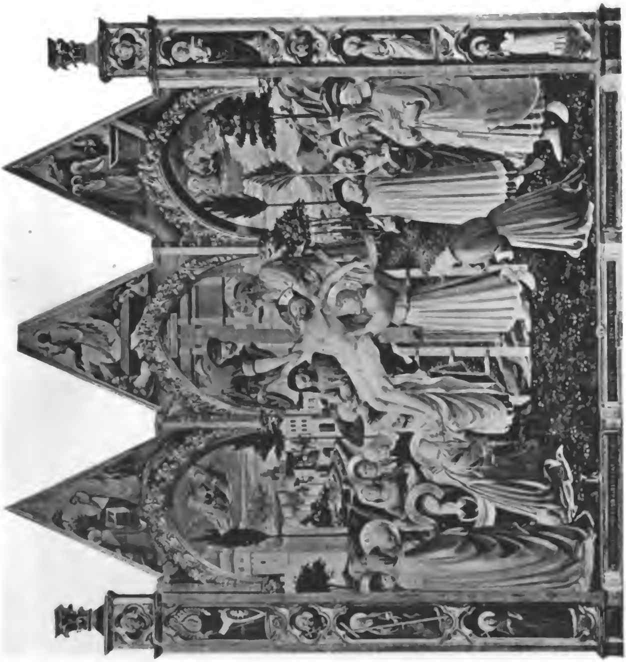
(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



SAN MARCO, KAPITELSAAL: GROSSE KREUZIGUNG.

(Nach einer Originalphotographie der Gebr. Alinari zu Florenz).

Tafel VII.



AKADEMIE: KREUZABNAHME.

(Nach Originalphotographie der Gebr. Alinari zu Florenz)

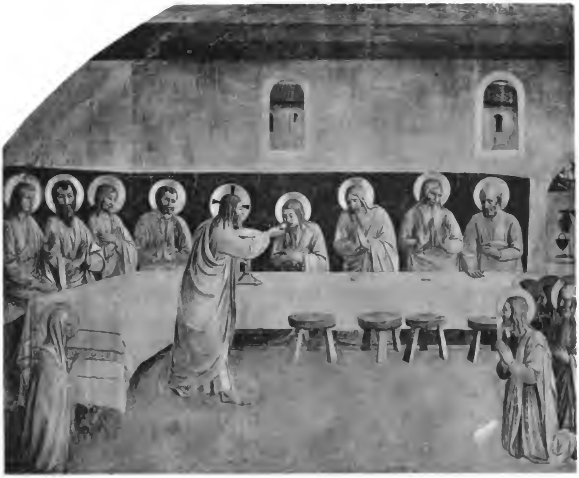
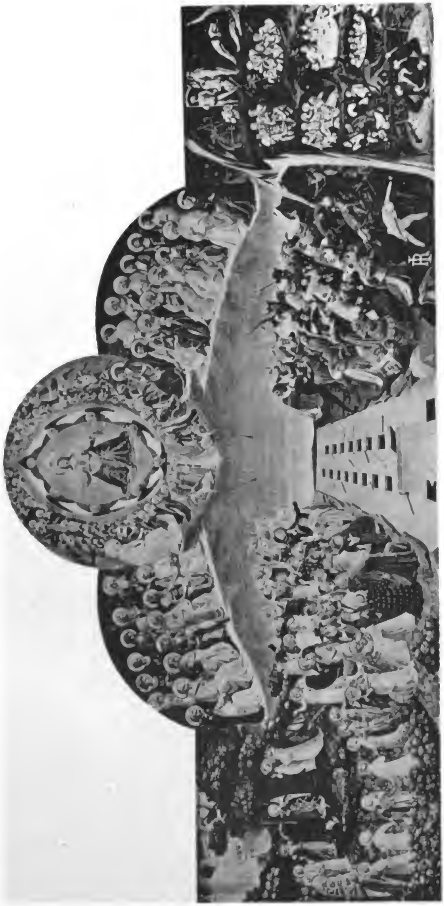


ABB. 1. SAN MARCO: ABENDMAHL.



ABB. 2. AKADEMIE: BEWEINUNG CHRISTI.

(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



UFFIZIEN: JÜNGSTES GERICHT.

(Nach einer Originalphotographie der Gebr. Alinari zu Florenz).



ABB. 1. UFFIZIEN: TOD MARIAE.



ABB. 2. SAN MARCO, RELIQUIAR DES MASO: KRÖNUNG MARIAE.



ABB. 3. SAN MARCO, ZELLE: KRÖNUNG MARIAE.

(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



ABB. 1. PERUGIA: MADONNA.



ABB. 2. AKADEMIE: MADONNA DI MUGELLO.

(Nach Originalphotographieen der Gebr. Alinari zu Florenz).



SAN MARCO: MADONNA MIT HEILIGEN.

(Nach einer Originalphotographie der Gebr. Alinari zu Florenz)